

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

UNE PETITE LONGUEUR D'ONDE :
LA VOIX SANS LES MOTS, UN LANGAGE CORPOREL À LA SCÈNE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
DANIEL ROY

DÉCEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À Karine Poulin, pour l'amitié, la complicité, et pour avoir accepté de se lancer tête première dans le travail entourant la création d'*Une petite longueur d'onde*, et ce, avec une grande implication, une générosité sans borne et un immense talent.

À Francine Alepin et Jeanne Bovet, pour la pertinence des remarques, la justesse des commentaires, la compréhension, la rigueur et le soutien bienveillant.

À mes amis, Véronique Boily, Steeve Giasson, Samuel Larochelle et Sylvain Lavoie, pour les échanges stimulants, les conseils judicieux et les encouragements maintes fois prodigués.

À toute l'équipe de création d'*Une petite longueur d'onde*, qui a su conjuguer talent, effort et enthousiasme afin de mener à bien ce projet.

À Marie-Claude Lefebvre et Marie-Christine Lesage, pour l'intérêt porté à mon travail.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA « VOIX-LANGAGE » À LA SCÈNE : ÉTAT DES LIEUX	6
1.1. Antonin Artaud : la découverte d'un nouveau langage à la scène	7
1.1.1. Pour en finir avec les mots	7
1.1.2. Un langage qui s'adresse aux sens	9
1.1.3. Le corps à travers les mots	10
1.1.4. Le <i>devenir-vrai</i> du langage.....	12
1.2. Le Roy Hart Théâtre : théâtre du corps, et du corps par la voix	13
1.2.1. S'affranchir de la <i>persona</i>	13
1.2.2. La voix humaine en tant que révélateur de l'être	15
1.2.3. La recherche de la voix vraie.....	17
1.2.4. Théâtre ou thérapie ?	18
1.3. Claude Régy : l'espace sonore de la voix.....	20
1.3.1. Le rôle signifiant des éléments de la représentation.....	20
1.3.2. Du signe vers une pluralité de sens	22
1.3.3. La vibration du son : du silence à la vocalité	23
1.3.4. S'ouvrir aux multiples possibles	25
1.4. Aborder la « voix-langage » à la scène aujourd'hui.....	26
1.4.1. Échos	26
1.4.2. Résonances	27
CHAPITRE II	
LA VOIX ET LE SENSIBLE	31
2.1. La corporéité de la voix	32
2.1.1. La voix et la morphologie.....	32
2.1.2. L'interrelation corps et voix	34
2.1.3. La voix de l'interprète	36

2.2.	La voix et l'émotion	38
2.2.1.	Exprimer les affects	38
2.2.2.	Comprendre la voix des émotions	40
2.2.3.	Les émotions à la scène : vrai ou faux langage ?	42
2.3.	La voix et l'écoute	44
2.3.1.	Le trajet de la voix : d'un corps à l'autre	44
2.3.2.	Entendre et écouter	46
2.3.3.	Forcer l'oreille à se tendre	47
2.4.	Le visible et l'audible	48
2.4.1.	Lorsque l'œil et l'oreille ne s'entendent pas	48
2.4.2.	La voix qui donne à voir	49
2.4.3.	Le visuel qui donne à entendre	51
CHAPITRE III		
	LA VOIX ET LA SIGNIFICATION	53
3.1.	Les codes de la communication vocale	54
3.1.1.	Paramètres de signification	54
3.1.2.	Voix et culture	55
3.2.	Au-delà des codes : de nouvelles fonctions signifiantes	57
3.2.1.	La voix double — les chants diphoniques	57
3.2.2.	La voix qui gronde — les chants de gorge inuits	60
3.3.	Une voix universelle ?	63
3.3.1.	De la buccalité à la vocalité	63
3.3.2.	Façonner le souffle, modeler le son	65
3.4.	Les voix de l'imaginaire	67
3.4.1.	Les voix mythiques — les sirènes et le Minotaure	67
3.4.2.	La métaphore vocale — le cœur dans la gorge	70
CONCLUSION		73
BIBLIOGRAPHIE		75
APPENDICE		
AFFICHES, PROGRAMME ET DVD D'UNE PETITE LONGUEUR D'ONDE		80

RÉSUMÉ

Notre recherche porte sur la corporéité de la voix et sur l'étude des possibilités signifiantes de celle-ci. Son objectif premier est de démontrer que la voix en tant que matière sonore — c'est-à-dire la voix prise en dehors de sa fonction de support à la parole — peut développer sa propre forme de langage, et que ce langage corporel peut être utilisé comme épicerie d'une création scénique.

L'essai scénique *Une petite longueur d'onde* consiste en une application pratique de cette recherche. D'une part, il explore la capacité de la voix à dégager du sens sans les mots, en communiquant à la scène des émotions, des états et des sensations. D'autre part, il utilise la voix tel un matériau, afin d'explorer comment celle-ci peut être modelée, façonnée et organisée et, ainsi, proposer d'autres significations.

Complémentaire de notre essai scénique, l'essai critique *La voix sans les mots, un langage corporel à la scène* trace, dans un premier chapitre, un bref état des lieux du travail de la voix à la scène à travers l'étude de trois démarches : celles d'Antonin Artaud, du Roy Hart Théâtre et de Claude Régy. Le deuxième chapitre tente, quant à lui, de définir les liens entre la voix et le sensible, tant par la manifestation des émotions à travers la voix que par le rapport qu'elle entretient avec les sens de l'ouïe et de la vue. Enfin, le dernier chapitre s'intéresse à la voix et à sa signification, plus précisément aux possibilités d'intervenir sur la voix afin d'en transformer le sens.

Mots-clés : corps, langage, matière sonore, sensible, signification, voix

INTRODUCTION

L'aventure de la voix est à elle seule un théâtre.
(Meschonnic *in* Dessons, 1997, p. 42)

Au cours de son évolution, l'homme, dans le but d'exprimer ses besoins — ceux du corps et ceux de l'esprit — a appris à jouer de son appareil phonatoire. Afin d'assurer sa survie, il a développé la faculté d'utiliser sa voix pour projeter dans l'espace sa pensée — matérialisée en ondes sonores — et ainsi établir avec ses pairs une forme de communication. En structurant et en ordonnant les sons qu'il était capable d'émettre, et en attribuant à chacun des mots ainsi créés une fonction symbolique, l'humain a institué le langage articulé. D'abord rudimentaire, ce langage, tout comme la voix qui lui servait de véhicule, s'est, à travers les siècles, peaufiné et raffiné. Ainsi, bien que l'usage de la voix humaine ne se limite pas au langage articulé, l'appareil phonatoire tel que nous le connaissons aujourd'hui s'est constitué d'abord et avant tout pour répondre au besoin de l'homme de communiquer par des mots.

La voix humaine est donc le mode de manifestation du verbe : « [l]e langage articulé, [...] objet d'une construction logique, organisé en discours exprimant la pensée, est un caractère spécifiquement humain » (Léothaud, 2003, p. 6). De par le fait même, la possibilité « de l'articulation linguistique des sons [...] est toujours sous-jacente à la vocalité humaine ». (Bovet *et al.*, 2011, p. 19) C'est pourquoi il est si difficile de dissocier la voix de sa fonction de support à la parole. Dès que l'émetteur place vocalement deux phonèmes côte à côte, le récepteur cherche un sens : « avec ses systèmes de pensée, ses grilles de mémoires, l'homme place toujours les sons émis par l'homme dans le langage, il cherche toujours à comprendre quelque chose. Il lui est impossible de ne pas le faire ». (Aperghis *in* Collomb, 1997, p. 62)

Pourtant, la voix est aussi un mode de manifestation du corps. Elle en constitue le prolongement : « la voix, c'est du corps. C'est du corps hors du corps. Deux voix qui se répondent, c'est du corps à corps ». (Meschonnic *in* Dessons, 1997, p. 39) S'il est vrai que la voix émerge du corps, il est donc tout aussi vrai que le corps émerge de la voix. En

s'extériorisant de ce corps, elle porte et révèle au grand jour les traces de son enveloppe — sa morphologie — et de ce qui, intérieurement, l'anime — ses états, ses émotions, ses sensations : « chaque fois qu'on donne de la voix, on se donne dans la voix ». (Meschonnic *in* Dessons, 1997, p. 27) La voix a donc la capacité de *dire*, de *révéler* une part intime de l'être, au sens où, se faisant le vecteur d'une corporéité, elle communique, parfois à l'insu de l'individu, ce qui le constitue. Ainsi, la voix, avant même de transmettre quoi que ce soit par l'entremise de la parole articulée, raconte déjà une histoire personnelle :

Avant encore de communiquer quelque chose à travers la parole — qu'il s'agisse d'un ensemble de significations mentales ou bien d'un état émotif — les êtres humains communiquent ce qu'ils sont dans leur voix. [...] En communiquant la singularité corporelle, la voix précède, rend possible et excède n'importe quelle forme linguistique de la communication. (Marzano, 2007, p. 987)

Si l'on supprime de la voix l'usage de la parole, ce qui reste et en constitue l'essence, c'est le son. En l'absence des mots, c'est donc à travers le son que la voix peut raconter une certaine histoire du corps. De plus, parce qu'elle est un élément matériel, la voix offre la possibilité d'être modelée et transformée. Ainsi, en tant que *matière sonore*, la voix renferme une potentialité dramaturgique : en organisant et en structurant ce qu'elle dit, révèle et communique de l'être, elle offre tout le potentiel d'un langage corporel.

Suivant cette piste de réflexion, notre recherche s'est attachée à démontrer que la voix en tant que matière sonore, c'est-à-dire la voix prise en dehors de sa fonction de support à la parole, peut développer sa propre forme de langage à la scène, un langage corporel pouvant être utilisé comme épiscène d'une création scénique. C'est donc en nous intéressant à cette capacité qu'à la voix de *dire sans les mots* que le travail fut amorcé. En l'absence de la parole, c'est la notion de *mouvement* qui nous a servi de base et de repère : mouvements vibratoires, dont la voix est constituée; mouvements sonores, qui réfèrent à la circulation de la voix dans l'espace; mouvements corporels, qui accompagnent ou entravent la voix; mouvements de la sensibilité, qui modifient la voix; mouvement expressif, qui renvoie à un jeu intériorisé et ses possibilités d'extériorisation.

Dans l'élaboration de l'essai scénique *Une petite longueur d'onde*¹, l'intention était de raconter l'histoire d'une rupture amoureuse. Si, du point de vue de la physique, la longueur d'onde représente la distance qui sépare deux oscillations contenues dans une même onde, dans notre histoire, elle symbolisait la distance qui s'installe et s'accroît entre deux individus qui forment un couple. Deux êtres qui n'oscillent plus au même rythme, qui ne vibrent plus au même diapason, qui tentent malgré tout de retrouver cette même longueur d'onde qui les a jadis unis, mais qui est disparue : telle était notre prémisse. En suivant une trame narrative linéaire somme toute assez simple, le récit, dont la durée fictive s'étalait sur une vingtaine d'heures, présentait les différentes étapes d'une journée dans la vie d'un couple, du matin, au réveil, en passant par les périodes de travail au bureau, le dîner, le retour à la maison, jusqu'au sommeil, tard dans la nuit. L'idée de construire le récit sur une journée permettait d'utiliser des références très simples, appartenant au quotidien — le réveil, l'habillement, la course au travail, le repas du midi, etc. — et facilement reconnaissables. De cette façon, le travail de transposition de ces moments par le langage vocal pouvait proposer une nouvelle interprétation du quotidien.

Deux méthodes nous ont permis de transposer dans le corps et la voix ces divers moments de la journée. La première consistait à choisir quelques gestes, mouvements ou dynamiques de mouvements pouvant traduire l'essence du moment choisi. Ces gestes et/ou ces mouvements ont ensuite été rassemblés afin de constituer une partition physique. À travers cette partition, nous avons cherché à laisser s'exprimer, corporellement, l'état physique ou émotif ressenti par le personnage à ce moment de la journée. Puis, nous avons tenté de laisser émerger cet état et/ou cette émotion à travers un mouvement vocal y correspondant. La deuxième méthode, quant à elle, consistait à travailler de la façon inverse. Nous sommes donc partis de formes vocales prédéfinies — une forme de chant, un cri, une note tenue, etc. —, puis nous les avons expérimentées de diverses façons, afin de trouver les mouvements corporels qu'induisaient ces façons de vocaliser. Ensuite, en prêtant attention à ce que les corps et les voix évoquaient, nous avons choisi certains de ces moments afin de les incorporer à notre journée.

¹ *Une petite longueur d'onde* fut présentée les 5-6-7 novembre 2009, au studio d'essai Claude Gauvreau de l'UQÀM.

De cette façon, certains moments faisant partie de la trame narrative initiale ont alimenté notre recherche vocale et, à l'inverse, certaines trouvailles vocales ont permis d'étoffer le récit de cette journée, en inspirant des séquences qui n'avaient pas été prévues pour cette histoire, mais qui venaient incontestablement l'enrichir. Ainsi, la dramaturgie d'*Une petite longueur d'onde* fut élaborée partiellement en amont du travail exploratoire, mais a réellement pris forme lorsque, au cours du travail, les voix se sont mises à vibrer dans l'espace, et que ces vibrations ont su atteindre notre sensibilité et susciter à notre esprit des images.

Cependant, en cours de travail, des questionnements ont rapidement surgi : en créant un langage dénué de mots, peut-on arriver à dire tout ce que l'on veut dire ? Jusqu'à quel point la non-utilisation du verbe peut-elle être contraignante ? En dissociant la voix de la parole, comment faire en sorte que le langage de la voix s'autosuffise et ne semble pas souffrir d'un manque ?

Complémentaire de notre essai scénique — qui représente la part essentielle de notre mémoire —, l'essai critique qui suit cherche à approfondir certains de ces questionnements. Il fait aussi état des influences qui ont guidé notre recherche, ainsi que des réflexions faites en aval et en amont du travail de création. Il se compose de trois parties. La première trace un bref état des lieux de la voix en tant que langage à la scène, en prenant comme point de départ les revendications d'Artaud et son désir d'en finir avec la suprématie de la parole articulée au théâtre. Elle s'attarde ensuite aux recherches et aux expérimentations vocales qui ont été à la base du travail au Roy Hart Théâtre. Finalement, elle s'intéresse à une démarche plus contemporaine, celle de Claude Régy, à travers laquelle la voix est abordée comme un matériau riche capable de dire bien au-delà des mots. La deuxième partie, quant à elle, tente de définir les liens entre la voix et le sensible. D'abord, en tentant de découvrir ce que la voix porte comme traces sensibles et émotives, et ensuite, en fouillant la relation qu'elle entretient avec les sens de l'ouïe et de la vue. Enfin, la troisième partie s'intéresse à la voix et la signification, plus précisément à la voix en tant que matière sonore pouvant être modelée,

façonnée, poétisée et utilisée en tant que métaphore, ainsi qu'aux diverses fonctions signifiantes que celle-ci possède.

Au cours de la recherche qui a mené à *Une petite longueur d'onde*, nos réflexions sur le corps et la voix ainsi que sur les notions de sensible et de signification se sont accolées, entrecroisées, juxtaposées de façon très naturelle, pour finalement se cristalliser à l'intérieur de notre essai scénique. C'est pourquoi nous avons choisi pour l'essai critique, et plus particulièrement pour les deuxième et troisième chapitres, d'incorporer au corpus étudié des exemples de notre propre travail scénique, afin qu'un dialogue entre théorie et pratique puisse s'établir tout aussi naturellement.

CHAPITRE I

LA « VOIX-LANGAGE » À LA SCÈNE : ÉTAT DES LIEUX

Les artistes n'ont eu de cesse de diversifier l'usage vocal. L'instrument expressif et virtuose des premiers siècles est à présent à la fois percussif, bruiteur ou acteur. Gageons que la voix n'a pas fini de se déployer comme le lieu de toutes les incantations possible : de moyen d'expression, elle est devenue théâtre total. La voix aujourd'hui ? Un monde en soi.

(Perroux, 2007, p. 72)

En fouillant l'histoire du théâtre, on constate que l'importance accordée à la voix et à ses multiples fonctions remonte à très loin. Déjà, dans le théâtre grec antique, les représentations théâtrales étaient ponctuées de dithyrambes, des hymnes en l'honneur de Dionysos, dont le chant était poussé à l'excès afin de susciter chez le public un fort enthousiasme. La tradition du théâtre Nô offre aussi plusieurs exemples, puisque dans cette forme théâtrale, la parole est donnée à entendre à travers des mouvements vocaux codifiés, soigneusement choisis, travaillés et contrôlés. Bien que les traces de la voix à la scène soient profuses dans l'histoire et le temps, cet état des lieux s'amorce toutefois plus près de notre époque, soit au milieu du 20^e siècle. Cette période fut marquée par d'importantes réflexions et remises en question sur le théâtre, à travers lesquelles l'usage de la voix à la scène fut interrogé. Ces questionnements, qui font encore écho aujourd'hui, ont trouvé une résonance toute particulière au cours de ce travail.

Notre recherche s'est donc intéressée en tout premier lieu à Antonin Artaud. Cet artiste a grandement contribué à réformer le théâtre du milieu du siècle dernier, par une pensée et une démarche visionnaires qui prennent leurs sources, entre autres, dans un théâtre plus

primitif. Si Artaud occupe le point de départ de cet état des lieux, c'est non seulement parce que sa conception de la voix à la scène marque un tournant dans l'histoire du théâtre occidental, mais aussi, et surtout, parce que la pensée et la pratique de cet homme furent pour notre recherche une grande source d'inspiration. Ensuite, il est apparu primordial de s'attarder au courant artistique qui prédominait à la fin des années 60 et au début des années 70, et qui s'accordait en tout point avec un courant de pensée qui prévalait alors : se libérer des conventions sociales trop oppressantes et opérer cette libération par l'exultation du corps. Cette libération par le corps fut au cœur de plusieurs démarches artistiques de cette époque, dont celle du Roy Hart Théâtre. Cette troupe s'est appliquée non seulement à mettre le corps au centre de ses recherches, mais plus encore, elle s'est attachée à faire entendre les manifestations du corps à travers la voix. Enfin, pour terminer ce bref parcours, un intérêt fut porté à la place qu'occupe la voix acoustique dans la pratique contemporaine, et ce, à travers la démarche d'un grand maître d'œuvre : Claude Régy. Bien que ce metteur en scène se soit toujours défendu de ne pas travailler spécifiquement sur la voix, il a su, à travers son travail sur le texte et sur les mots, donner à la voix à la scène une dimension qui surpasse la simple fonction de support à la parole.

Bref, cet état des lieux, loin d'être exhaustif, ne cherche pas tant à tracer un historique du travail de la voix à la scène, mais vise plutôt à mettre de l'avant des visions et des démarches qui ont marqué leur époque par leur caractère innovateur, et qui se sont aussi retrouvées au centre de nos interrogations, jusqu'à devenir d'incontournables références.

1.1. Antonin Artaud : la découverte d'un nouveau langage à la scène

1.1.1. Pour en finir avec les mots

Jusqu'au milieu du 20^e siècle, en Europe, et particulièrement en France, le théâtre est enraciné dans une tradition texto-centriste qui s'est instaurée au cours du 17^e siècle et qui est encore bien présente en Occident aujourd'hui. Cette prééminence absolue du texte sur les autres éléments de la représentation théâtrale, ou plus précisément, le fait qu'on ne puisse

percevoir le théâtre autrement que comme « l'idée du texte réalisé » (Artaud, 1964, p. 105) est l'un des éléments à la base des protestations d'Artaud :

Comment se fait-il que le théâtre occidental ne voie pas le théâtre sous un autre aspect que celui du théâtre dialogué ? [...] Le dialogue — chose écrite et parlée — n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre ; et la preuve, c'est que l'on réserve dans les manuels d'histoire littéraire une place au théâtre considéré comme une branche accessoire de l'histoire du langage articulé. (Artaud, 1964, p. 55)

Pour Artaud, le texte de théâtre, qu'il soit écrit ou proféré, n'est ni plus ni moins qu'une branche de la littérature, mais n'est pas *le théâtre* à proprement parler. La représentation théâtrale doit dépasser la simple énonciation du texte, la simple utilisation des mots, ceux-ci étant limitatifs quant à leur possibilité de stimuler l'imaginaire du spectateur : « je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre et d'en favoriser le développement. » (Artaud, 1964, p. 166) Ce que désire Artaud, c'est que la représentation théâtrale permette « le devenir vrai du langage : sortie hors du livre et réincarnation ». (Bailly, 1995, p. 15)

Or, le type de théâtre qui prédomine en Occident dans la première moitié du 20^e siècle est plus traditionnel : on favorise le théâtre de répertoire classique ou de boulevard. Souvent abordé à travers une approche réaliste, qui s'attarde principalement à la psychologie des personnages, ce théâtre place le texte — le dialogue — au centre de la représentation. Ce qu'Artaud déplore dans l'idée d'une suprématie du texte sur les autres discours scéniques, c'est que trop souvent, le texte parlé emprunte une forme mimétique. L'acteur énonce son texte en tentant d'imiter le réel, le quotidien. Or, cette imitation de la vie devient trop souvent un mécanisme exempt de ce qui constitue l'essence même de la vie. Selon Artaud, le théâtre réaliste de son époque se résume à une forme inerte, abandonnée par les *forces*, c'est-à-dire privée de tous ces moments impulsifs, ces élans, ces mouvements intérieurs qui animent les corps, qui insufflent de la fougue aux êtres, et ce dans le moment présent. Ainsi, cette forme figée, convenue et prévisible, coupée de la vie parce qu'elle respecte « les délimitations habituelles des sentiments et des mots » (Artaud, 1964, p. 61), nous déshabitude « de cette

action immédiate et violente que le théâtre doit posséder. » (Artaud, 1964, p. 131) Redonner vie à cette forme devenue vide, la remplir, retrouver la nécessité, l'urgence, la volonté d'action immédiate à l'intérieur de l'acte théâtral : tels sont l'intuition et le désir d'Artaud.

1.1.2. Un langage qui s'adresse aux sens

Cette notion de *forces*, Artaud la retrouve pour la première fois dans le théâtre dansé des Balinais et des Mexicains lors de l'Exposition coloniale internationale de Paris en 1931. À travers ces spectacles alliant danse, chant, musique et pantomime, il découvre « un nouveau langage à base de signes et non plus de mots ». (Artaud, 1964, p. 82) Le texte étant presque inexistant, tous les artifices de la scène participent à évoquer, à suggérer, à dire, à communiquer. Un langage émane de chaque discours scénique, mais aussi, du dialogue qui s'instaure entre l'espace, la lumière, la musique, le son, les costumes, et aussi les corps, les gestes, les mouvements et la voix. À partir de l'organicité de l'action en scène s'instaure une communication sensible avec le public.¹ Ce langage qui « se rapproche de ce que devait être le langage primitif, et dont le théâtre moderne n'aurait jamais dû se détourner » (Virmaux, 1975, p. 54), en est un où les signes « ont un sens précis, qui ne nous frappe plus qu'intuitivement, mais avec assez de violence pour rendre inutile toute traduction dans un langage logique et discursif ». (Artaud, 1964, p. 83)

Il faut noter qu'Artaud, en cherchant à instaurer un rapport sensible entre la scène et le public, ne rejette pas complètement l'intervention de la raison chez le spectateur, afin d'éclairer une certaine compréhension de ce qu'il perçoit. Le langage dont rêve Artaud, qui s'adresse d'abord et avant tout aux sens et qui s'attache à les solliciter et à les satisfaire, peut

¹ Persuadé que le dialogue entre la scène et le public doit d'abord s'établir par les sens et non par la raison, Artaud fait cette éloquente analogie : « Si la musique agit sur les serpents ce n'est pas par les notions spirituelles qu'elle leur apporte, mais parce que les serpents sont longs, qu'ils s'enroulent longuement sur la terre, que leur corps touche à la terre par sa presque totalité ; et les vibrations musicales qui se communiquent à la terre l'atteignent comme un massage très subtil et très long ; eh bien, je propose d'en agir avec les spectateurs comme avec les serpents qu'on charme et de les faire revenir par l'organisme jusqu'aux plus subtiles notions ». (Artaud, 1964, p. 126)

aussi, à l'instar du langage articulé, s'adresser à l'intellect. De cette façon, il permet au spectateur de faire un aller-retour constant entre ses sens et sa raison, substituant ainsi au langage des mots, qui s'adresse uniquement à l'intellect, une poésie dans l'espace, qui sera d'abord perçue par les sens pour ensuite être analysée et interprétée — ou non — par la raison : « les correspondances les plus impérieuses fusent perpétuellement [...] de l'intellect à la sensibilité [...] ». (Artaud, 1964, p. 85)

Dès lors, Artaud met tout en œuvre afin que ce nouveau langage puisse investir les scènes françaises, et ultimement contaminer, telle la peste, tout le théâtre occidental. Il se lance donc dans une série d'explorations et rédige bon nombre de lettres, d'articles et d'essais. Autant de moyens en vue d'une fin : réformer la scène, instaurer une refonte du langage scénique ne mettant plus le texte au centre de la représentation, mais laissant plutôt se manifester « tout ce qui peut s'exprimer matériellement sur une scène, et qui s'adresse d'abord aux sens au lieu de s'adresser d'abord à l'esprit comme le langage de la parole ». (Artaud, 1964, p. 56) Ce langage, ou plutôt cette polyphonie de langages qui se déploient sur scène, forme ce qu'Artaud nomme le *spectacle total*, un spectacle où chaque discours scénique est brillamment orchestré, conférant au langage de la mise en scène une primauté sur celui du texte.

1.1.3. Le corps à travers les mots

Même si Artaud cherche à détrôner le Verbe en tant qu'élément dominant du langage scénique, il ne le répudie pas pour autant : « Je n'ai pas dit que la parole ce n'était rien [...]. J'ai dit que le théâtre n'était pas limité à la parole. J'ai ajouté le corps à la parole... » (cité dans Virmaux, 1975, p. 54) Parmi les divers discours scéniques qui participent à redonner force et vie au théâtre, le corps s'avère, selon Artaud, un instrument privilégié, puisqu'il ébranle l'espace matériel à la fois par le geste et par le son. C'est donc en se tournant vers le corps de l'acteur et en tentant de « retrouver chez lui le pouvoir communicatif » (Quillet in Penot-Lacassagne, 2005, p. 143) qu'Artaud réussit à détourner la fonction première de la parole en scène. S'il ne rejette pas le texte parlé, il recherche ce qu'il y a en dessous : le geste

sonore, l'élan physique qui précède et accompagne la formation du son. Le langage verbal devient en quelque sorte le prolongement d'un langage du corps qui retentit jusque dans les mots. Et si les mots l'intéressent, c'est d'abord pour leur qualité vibratoire, pour le « déplacement d'air qu'ils provoquent », bien plus que pour ce qu'ils signifient. (Penot-Lacassagne, 2005, p. 21) Les mots pour Artaud sont matière, éléments physiques. Si, à travers le texte émis, il y a déposition de sens, c'est avant tout par le retentissement sonore du corps à travers les mots que cela se produit : « La sphère vocale est l'événement — avènement du sens lui-même — ce n'est que dans le haut-plein des voix que le sens s'accomplit et s'exerce ». (Bailly, 1995, p. 22)

En encourageant la manifestation du corps à travers la parole, Artaud permet d'entrevoir bien plus qu'une simple pensée modulée par la voix et articulée en mots. Le langage qui émerge provient d'un « point encore plus enfoui et plus reculé de la pensée ». (Artaud, 1964, p. 171) Ce langage, s'exprimant dans l'instant présent, en accord avec les mouvements internes du corps, mais aussi avec ses pulsions et ses impulsions, laisse parfois transparaître ce que la raison ne contrôle pas. Ainsi, parallèlement aux mots, peuvent jaillir les cris, les murmures, les plaintes, les chuintements, le souffle ou même le silence. Ce langage du corps — et surtout de ce qui l'anime — permet de faire entendre, en marge du discours, des parcelles d'inconscient.

De plus, cette façon de travailler ouvre la parole à une autre dimension. En abordant les mots comme des formes sonores et en permettant au corps et à la voix d'investir ces formes, le texte — chaque mot du texte — se détache de sa signification première et donne à entendre et à percevoir tout autre chose. En étirant, découpant, hachurant, allongeant les sonorités de certains mots et en les portant à travers un souffle ténu ou un cri strident, la signification de ceux-ci, et par conséquent le sens du discours, perd sa logique : « faire la métaphysique du langage articulé, c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique ». (Artaud, 1964, p. 69) Pour Artaud, les mots atteignent une « grandeur poétique » (Artaud, 1964, p. 54) lorsqu'au-delà d'être compris pour ce qu'ils signifient, ils sont appréciés pour leur forme, qui secoue les sens. Cette combinaison du sens et des sens, qui s'influencent mutuellement, permet aux mots d'accéder

à une dimension métaphysique, c'est-à-dire qu'ils peuvent à la fois dégager des significations avec toute leur profondeur spirituelle, tout en agissant avec une « efficacité concrète sur nous ». (Artaud, 1964, p. 54)

1.1.4. Le *devenir-vrai* du langage

À l'époque d'Antonin Artaud, les moyens technologiques étaient beaucoup plus limités qu'aujourd'hui. C'est pourquoi les représentations théâtrales n'étaient jamais captées à des fins d'archivage. Par contre, dans le but de démocratiser l'art et de donner accès au théâtre à un plus large public, les radios d'État diffusaient régulièrement des radiothéâtres : des textes théâtraux dont l'écriture et l'interprétation étaient adaptées pour le médium radiophonique. Dans un désir de présenter au grand public un travail cristallisant, autant dans la pensée que dans l'application pratique, l'ensemble de ses réflexions sur le théâtre, Artaud propose, en 1948, un poème en cinq actes : *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Selon Artaud, cette émission représentait un modèle en réduction de ce qu'il désirait faire au théâtre. Malheureusement, l'objet artistique menaçant de « transformer le médium [radiophonique] en un lieu volcanique d'énonciation créatrice » (Farabet *in* Bailly, 1995, s.p.), la diffusion en direct lui a été interdite, de peur que les auditeurs ne soient trop secoués. Par contre, l'enregistrement eut tout de même lieu, à des fins d'archivage, et nous est aujourd'hui accessible.

À l'écoute de cet enregistrement, impossible de faire fi de la qualité sonore, qui laisse entendre, sous les voix, un son rappelant le gratouillis d'un vieux disque, ce qui nous ramène immédiatement dans le passé. Par contre, aussitôt cette première impression dissipée, ce qui capte l'attention, avant même que le message nous parvienne, provient des voix : leur intensité — elles semblent souvent poussées à leur extrême limite — et leur instabilité — elles vacillent la plupart du temps en dehors de leur zone de confort. Bien qu'elles aient été enregistrées dans le passé, ces voix donnent à entendre les traces d'un corps bien présent. À travers leurs modulations stridentes ou lancinantes, nasillardes, gutturales ou chuintantes, c'est l'image de corps tordus, coincés, écrasés ou amorphes qui apparaît. À travers elles est

donné à entendre le travail du corps, des muscles, et parfois même la douleur résultant de ce travail intense. Le rythme sur lequel est émis le texte, allongé ou hachuré, précipité ou languissant, semble toujours en accord avec l'état intérieur de l'acteur. Jamais il ne semble forcé ou exécuté selon une indication prédéterminée. À l'émission de chaque mot, chaque phrase, on accède au « travail agissant » de la voix (Bailly, 1995, p. 22), on peut ressentir les mouvements internes du corps qui l'émet, ses élans, ses impulsions. La voix nous apparaît libre, non contrôlée, complètement incarnée dans l'instant présent. Dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, nous n'assistons pas à l'interprétation d'un texte, mais plutôt à son « écriture même, ou son tracement, son acte vivant ». (Bailly, 1995, p. 22) Si l'écoute de cet enregistrement peut de prime abord sembler exigeante et laisser une impression d'étrangeté, on ne peut nier qu'elle ébranle à la fois la raison et les sens. La voix — celle d'Artaud, mais aussi celles de Maria Casarès et de Roger Blin — nous atteint : elle vient « se greffer sur le corps même de l'auditeur, elle a le pouvoir de pénétrer l'autre. Par là, elle renoue avec le danger. » (Farabet in Bailly, 1995, s.p.) Avec cette émission produite à la toute fin de sa vie, Artaud atteint son objectif d'offrir un théâtre (dans ce cas-ci radiophonique) qui s'adresse à notre sensibilité et qui « nous réveille : nerfs et cœur ». (Artaud, 1964, p. 131)

1.2. Le Roy Hart Théâtre : théâtre du corps, et du corps par la voix

1.2.1. S'affranchir de la *persona*²

Si les réflexions d'Artaud furent critiquées et reçues de façon mitigée de son vivant, elles ont su trouver leur pleine résonance quelques années plus tard. La redécouverte d'Artaud à la fin des années soixante par bon nombre de troupes de théâtre qui émergent et essaient un peu partout en Occident s'inscrit tout à fait dans le *Zeitgeist* de cette époque : « l'idée de libération personnelle, ou la redécouverte hédoniste de la corporalité en réaction

² À l'origine, ce mot latin désignait le masque que portaient les acteurs au théâtre. En psychologie analytique, Jung a repris ce terme pour représenter la part de la personnalité qui organise le rapport de l'individu à la société, la façon dont chacun doit plus ou moins se couler dans un personnage socialement prédéfini afin de tenir son rôle social.

contre les conventions sociales ». (Biet et Triau, 2006, p. 705) Ainsi, dans une société qui semble « s'être éloignée de ses sources et dans laquelle l'individu est contraint d'adopter un masque [social] en conflit avec son être profond », ces groupes conçoivent l'activité théâtrale « comme instrument de régénération, individuelle et collective, comme moyen de libérer les "forces captives" [...] ». (Ginsbourger, 1996, p. 13) Ces forces, inhérentes à l'humain, que l'on cherche à libérer, mais tenues et contenues pour des raisons sociales, ne sont pas complètement étrangères aux forces qu'Artaud cherchait à redonner à ce théâtre qui « ne fait rien et ne produit rien ». (Artaud, 1964, p. 121) Car si l'objet diffère quelque peu — Artaud s'attache à redonner vie au théâtre, à remplir une forme devenue vide alors que le courant théâtral des années 60–70 encourage l'individu à s'émanciper, à laisser s'exprimer une vie que l'on retient —, l'objectif est le même : retrouver l'essence de ce qui est vivant et vrai et lui permettre de s'exprimer à travers une forme théâtrale.

Dans sa quête de forme vivante, Artaud s'intéresse à tous les discours scéniques et à l'interrelation entre ceux-ci — tout en jetant un regard nouveau sur l'acteur et en accordant une grande importance au corps et à la voix à la scène. Les troupes des années 60–70, quant à elles, concentrent principalement leurs recherches sur l'acteur, et plus précisément sur « l'exploration et l'apprentissage des capacités infinies du corps ». (Biet et Triau, 2006, p. 705) Ainsi, plusieurs troupes ou compagnies de théâtre, comme le Living Theatre, dirigé par Julian Beck, ou encore le Théâtre du Laboratoire, mené par Jerzy Grotowski, vont pousser l'acteur à se commettre personnellement, à sacrifier ce qu'il a de plus intime, à se mettre à nu : « l'acteur offre un don total de lui-même ». (Grotowski, 1971, p. 14). Cette offrande de la corporalité de l'acteur se manifeste par une extériorisation de « ses impulsions organiques, physiques et vocales, de toutes les puissances charnelles [...] qui émergent de la base de son être et de son instinct, jaillissant en une espèce de "transluminance" ». (Grotowski, 1971, p. 14)

Ainsi, à cette époque, plusieurs troupes ou metteurs en scène centrent leur démarche sur le travail du corps — parfois le corps seul, mais souvent ils y incluent la voix. Plus rares sont ceux qui ont choisi de faire de la voix leur pierre philosophale. C'est d'ailleurs ce en quoi le Roy Hart Théâtre se distingue, puisque cette troupe s'est donné le mandat d'explorer

les profondeurs intérieures de l'homme à travers la voix. Une démarche qui s'inscrit tout à fait dans la façon de concevoir le théâtre prônée par Artaud :

Dans la lignée d'Artaud, le spectacle n'offre plus la représentation d'un texte devant être servi, mais donne l'initiative au metteur en scène et aux acteurs, et ceci, dès l'élaboration de la forme théâtrale, qui met l'accent sur l'expression corporelle, sur le surgissement de la voix — d'abord parole du corps — et sur l'improvisation, comme outil de recherche de matériaux ensuite intégrés au spectacle. (Ginsbourger, 1996, p. 13)

1.2.2. La voix humaine en tant que révélateur de l'être

Tout le travail du Roy Hart Théâtre repose sur l'idée que la voix a le pouvoir d'agir en tant que révélateur de notre être profond. Dans cette représentation, la voix est le véhicule qui permet à une part intime, enfouie, parfois inconsciente de nous-même de surgir, de s'extérioriser à travers le souffle.

Le mot grec « psyché » signifiant « âme » a la même racine que « psychein », « respirer » ; et « pneuma » signifie non seulement « esprit » mais aussi « vent ». [...] Les notions de psyché, d'esprit et d'âme ont été reliées à l'idée de mouvement de l'air. Et d'où vient la voix, si ce n'est de l'air chassé des poumons ? (Ginsbourger, 1996, p. 35)

La grande réalisation de Roy Hart est d'avoir élaboré une méthode de travail afin d'intégrer à la forme théâtrale cette conception de la voix, et ce, en mettant la personnalité profonde de chaque acteur au service de l'œuvre. Cependant, cette idée que la voix peut révéler une part profonde de chaque individu, idée qui représente le fondement de la démarche de la compagnie, n'a pas germé dans la tête de son fondateur, mais lui a plutôt été transmise par Alfred Wolfsohn, son professeur de chant.

Hanté par les souvenirs de la guerre et les cris d'un soldat qu'il n'a pas pu sauver, Alfred Wolfsohn, Juif berlinois, arrive à la conclusion, après avoir vainement consulté médecins et psychiatres, qu'il doit trouver en lui le remède à son mal-être. Il cherche le

moyen d'exorciser ces sons extrêmes qui le poursuivent, et il a l'intuition que les cris qui l'obnubilent ne peuvent être chassés que par d'autres cris, et les voix, par d'autres voix. Déjà, on retrouve chez Wolfsohn l'idée que la voix peut s'enraciner dans le corps et y laisser une trace sensible. Pour arriver à se départir de cette trace, Wolfsohn a la certitude qu'elle doit emprunter le même véhicule que celui par lequel elle s'est introduite dans le corps : la voix. Passionné de musique depuis son enfance, il aborde donc son autothérapie par le chant, en tentant de produire des notes qui le ramènent dans ses souvenirs de guerre et lui font revivre des états d'extrême douleur. Après quelques séances, il s'aperçoit qu'il se porte mieux. Encouragé par ces résultats, Wolfsohn décide de pousser plus loin son travail sur la voix, mais « ne trouvant pas chez les professeurs avec lesquels il travaille la possibilité de s'exprimer avec l'intensité souhaitée, il s'en remet à lui-même. » (Ginsbourger, 1996, p. 20) Avec les années, il développe sa propre méthode d'enseignement et il transmet, à un groupe restreint d'élèves dont fait partie Roy Hart, ses théories sur le travail vocal, en y établissant des liens avec la psychothérapie et la psychanalyse.

Contrairement à la pensée occidentale encore bien ancrée à l'époque, qui admet le dualisme corps/esprit chez l'individu, on trouve à la base du travail de Wolfsohn l'idée que le corps et l'esprit sont liés, ne forment qu'un. Ainsi, pour Wolfsohn, le travail de la voix n'est plus une simple affaire de technique que l'on apprend et que l'on applique, mais représente un exigeant travail, à la fois physique, mental et psychique. Ce travail qui implique tout le corps demande une grande concentration de la part de l'acteur, afin de favoriser le contact de l'individu avec ses émotions profondes, son imaginaire et son potentiel créatif. Cette conception de la voix comme outil d'exploration de l'être est étudiée chez Wolfsohn à travers la *leçon de chant*, où les élèves sont amenés à expérimenter le travail vocal et l'émission de divers sons à travers des états physiques et émotionnels souvent poussés à des limites extrêmes. Cette nouvelle façon d'approcher le travail de la voix, accueillie par Hart et quelques autres élèves comme une véritable révélation, fut perpétuée après la mort de Wolfsohn en devenant le noyau autour duquel s'est articulé tout le travail de Roy Hart.

1.2.3. La recherche de la voix vraie

C'est en choisissant « d'abandonner le Mot pour ce que l'on pouvait appeler le Son » (Ginsbourger, 1996, p. 23) que Roy Hart, acteur alors promis à une grande carrière, décide de quitter la formation qu'il poursuit à l'Académie Royale d'Art Dramatique de Londres. Pour Hart, l'enseignement qui lui est proposé apparaît incompatible avec celui reçu par Wolfsohn. Son choix de quitter sa formation d'interprète dans cette prestigieuse école s'inscrit dans le refus d'un théâtre qui sonne faux, d'une formation où l'on enseigne une technique de jeu plutôt qu'un jeu qui prend ses racines dans une expérience intérieure et une connaissance de soi.

C'est donc dans un désir de pousser plus avant la pensée de son maître que Roy Hart, en plus d'enseigner les *leçons de chant* à des gens provenant de disciplines diverses, organise des réunions appelées *rivers*, où les élèves sont invités à s'exprimer de façon très spontanée sur des sujets qui les touchent. Ces réunions, où Hart agit à titre d'animateur, donnent lieu à des discussions enflammées ou encore à des confessions qui se terminent souvent dans les larmes. Les participants sont ensuite invités à évacuer cette charge émotive ressentie en produisant des sons, des cris, de façon très spontanée, sans réfléchir. Peu à peu, les *rivers* deviennent l'objet de démonstrations où l'on mesure l'impact de l'expérience personnelle de l'individu sur le travail de la voix. Rapidement, la recherche prend une tangente artistique, et le choix d'utiliser le théâtre afin d'appliquer le résultat des démonstrations s'impose. C'est à ce moment que le groupe d'élèves réunis autour de leur mentor s'organise et devient une petite troupe de théâtre, qui continuera à rayonner, même après la mort de son fondateur.

Dès le départ, le mandat que se donne le groupe est clair : « explorer toutes les impulsions humaines et les élever au niveau de l'expression artistique ». (Ginsbourger, 1996, p. 56) Ici, les acteurs ne veulent pas se faire passer pour des faiseurs d'illusions. Au contraire, ils recherchent l'authenticité dans le jeu : « se découvrir, se mettre à nu, faire émerger la part la plus intime de soi, bref, consentir à se représenter soi-même, devant les autres ». (Ginsbourger, 1996, p. 57) Pour arriver à atteindre cette authenticité, les acteurs doivent d'abord explorer à travers leur(s) voix différents aspects de leur personnalité, mais surtout, ils

doivent entrer en contact avec les parties encore inexprimées, celles qui cherchent à rester cachées, et renouer avec celles qui ont été réprimées. Ainsi, lors de séances d'improvisations, les élèves sont encouragés à explorer la partie ténébreuse de leur personnalité, à entrer en contact avec leur part masculine, leur part féminine, leur part animale, à s'aventurer hors des sons humains connus. On recherche la voix sans fard, pleine de craquements, de fissures, de tremblements, à des lieues de ce que la société nous a appris à considérer comme étant beau et acceptable. Car pour les membres du RHT, tout comme pour Artaud, ce qui aujourd'hui est considéré comme étant une belle voix n'est qu'une affaire de conventions sociales :

Il est entendu qu'une jolie femme a une voix harmonieuse ; si nous avons entendu depuis que le monde est monde toutes les jolies femmes nous appeler à coups de trompe et nous saluer de barrissements, nous aurions pour l'éternité associé l'idée de barrissement à l'idée de jolie femme, et une partie de notre vision interne du monde en aurait été radicalement transformée. (Artaud, 1964, p. 63)

Bref, ce travail exigeant, qui demande beaucoup de temps et d'investissement personnel, souvent proche de la thérapie, est directement appliqué à l'intérieur des créations théâtrales de la troupe. Ceci permet à l'acteur d'atteindre une plus grande connaissance de lui-même — ce qui constitue un grand pas dans sa quête d'authenticité — tout en lui permettant d'explorer et d'élargir sa palette vocale.

1.2.4. Théâtre ou thérapie ?

La démarche du Roy Hart Théâtre s'inscrit dans le courant théâtral anticonformiste des années 60–70. Ce sont ces mêmes années qui ont vu émerger un peu partout en Occident bon nombre de thérapies psychocorporelles. Il n'est donc pas étonnant de constater à quel point le travail thérapeutique est présent dans l'œuvre de la troupe. Si, au Roy Hart Théâtre, la voix est le véhicule d'une recherche introspective, il est légitime de se demander si les résultats de cette recherche peuvent réellement transcender la dimension thérapeutique et arriver à nourrir une certaine forme d'art. Selon Ian Magilton, ancien élève et enseignant au RHT, « l'objectif est le théâtre, étant entendu que la psychologie est l'étude des forces qui s'exercent dans l'individu et le modèlent, et que le théâtre est l'expression maîtrisée de ces forces, sous forme

artistique ». (Ginsbourger, 1996, p. 53) Ainsi, au Roy Hart Théâtre, la thérapie est au service du résultat artistique, et l'art résulte d'une démarche thérapeutique. C'est sur cette combinaison, cet aller-retour constant entre ces deux pôles, que repose la démarche. S'il y a bel et bien une dimension artistique dans le travail de la troupe, on remarque toutefois qu'à l'intérieur des spectacles le souci esthétique est mis de côté et que l'essentiel du travail se concentre sur le jeu des acteurs. Un jeu d'une grande intensité, qui se veut brut, spontané, parsemé d'éclats vifs et impulsifs, sentis et ressentis dans l'instant présent. Pour les acteurs du RHT, l'authenticité du jeu vécu dans le moment présent, même si elle entache la qualité de la représentation de plusieurs maladresses, a toujours primauté sur les autres considérations artistiques :

Les acteurs du Roy Hart Théâtre, plus attirés par le processus de recherche que par la perfection du produit fini et convaincus que l'acte authentique vaut toutes les techniques, ne sont pas toujours allés au bout de leur démarche artistique. Comme si leur éthique leur interdisait d'accorder trop de place à la technique de jeu, qui éloignerait du naturel. (Ginsbourger, p. 150)

Si la part artistique relève principalement du jeu des acteurs, et plus précisément de l'expression de leurs forces à travers la voix, alors les spectacles du RHT ne s'adresseraient-ils qu'à un public engagé, ou du moins, interpellé par une démarche introspective ? Il apparaît clairement que les spectacles du Roy Hart Théâtre ne font pas l'unanimité. Ils sont atypiques, éclatés. L'élément vocal, mis de l'avant dans les spectacles, est souvent poussé à l'extrême, et ce, aux dépens d'une compréhension audible du texte. La devise du RHT lors des spectacles est celle-ci : *le langage est mort, vive la voix*³. Cette voix, on la célèbre haut et fort : on crie, on hurle, on vocifère, on rit, on pousse des plaintes et des lamentations, on fait des sons étranges, des sons encore jamais entendus à la scène. Tout cela concourt à créer un effet d'étrangeté qui sait émerveiller certains spectateurs, mais ne manque pas d'en égarer, voire d'en effrayer d'autres. Les spectacles du Roy Hart Théâtre ne

³ Par langage, nous devons comprendre ici : le langage du verbe. Ce sous-titre apparaissait sur l'affiche du spectacle *The Frontae*, spectacle présenté en 1969, dans une mise en scène de Roy Hart. Ce projet cherchait à exprimer, dans un langage inventé, les émotions démesurées contenues dans *Les Bacchantes* d'Euripide.

s'adressent pas à tous les publics. Ils demandent au spectateur de laisser tomber un instant sa capacité de raisonnement pour aller plutôt vers la résonance :

Ils [les acteurs] n'iront pas vers ce que le spectateur attend, mais en se livrant à une exploration authentique de leur univers intérieur le plus enfoui, en l'absence de toute complaisance narcissique, ils espèrent déclencher, par contagion, chez le spectateur bouleversé, comme irradié, un processus d'auto-exploration et de découverte personnelle. (Ginsbourger, 1996, p. 68)

Ainsi, la dimension thérapeutique présente dans le processus de création des spectacles du RHT transcende la salle de répétition et se manifeste dans les représentations. Si bien que le spectateur qui assiste aux spectacles du Roy Hart Théâtre peut lui aussi vivre une expérience thérapeutique. Le travail présenté lui permet de prendre connaissance d'un moyen d'extérioriser certaines facettes de sa personnalité. Il l'invite à explorer des zones encore inconnues ou insoupçonnées. En mettant en scène des acteurs qui se commettent devant public à un niveau très personnel, les spectacles du RHT ouvrent une voie/voix en donnant la permission au spectateur d'en faire autant. Le spectateur est invité à s'engager lui aussi dans un processus d'introspection afin de mieux se découvrir, et à extérioriser le fruit de ses découvertes. Ainsi, les spectacles du RHT, échevelés et hystériques pour certains, touchent une corde sensible et répondent à un besoin chez d'autres spectateurs, réceptifs à l'idée de suivre un cheminement personnel par l'entremise d'une histoire racontée sur plusieurs octaves.

1.3. Claude Régy : l'espace sonore de la voix

1.3.1. Le rôle signifiant des éléments de la représentation

Le théâtre des années 60 et 70 fut marqué par un désir d'utiliser l'art comme outil d'introspection, de libération et de développement personnel. Mais ce courant, relevant d'une façon de penser propre à une époque, fut de courte durée. Bien que cette vision du théâtre ait pu influencer le parcours de certains artistes et que cette conception se retrouve au cœur de la

démarche de quelques compagnies encore aujourd'hui, les années qui ont suivi portent plutôt la trace d'un tout autre mouvement.

Vers le milieu du 20^e siècle, un renversement s'enclenche dans le rapport texte-représentation, visant à redonner⁴ à la représentation son « statut d'autonomie par rapport au texte dramatique ». (Ertel, 2009, p. 60) Initié par les praticiens et les metteurs en scène de théâtre dont faisait partie Artaud, il s'ancre plus solidement autour des années 80, décennie où l'art de la mise en scène atteint son apogée. Il prend sa source dans cette idée :

Le langage du théâtre est différent de celui du texte, il est constitué d'une multiplicité de matériaux, qui impliquent pour chacun des choix et des décisions par rapport au texte (ou indépendamment de lui) et qui contribuent tous à produire un objet global, radicalement autre que la pièce écrite : la représentation [...] (Ertel, 2009, p. 60).

Ce nouveau statut de la représentation théâtrale témoigne d'une « transformation plus large et plus profonde [qui] est en train d'affecter le théâtre » (Dort, 1988, p. 178), notamment à travers le statut du metteur en scène, qui devient « l'auteur du spectacle, à côté de l'auteur du texte » (Ertel, 2009, p. 61), ainsi que par « la prise en compte de la représentation comme lieu même de la signification (non comme traduction ou décoration d'un texte) ». (Dort, 1988, p. 178) Mais cette transformation se caractérise aussi par une « émancipation progressive des éléments de la représentation [...] et la reconnaissance du fait théâtral en tant que polyphonie signifiante, ouverte sur le spectateur ». (Dort, 1988, p. 178) Ainsi, le texte, autrefois épigraphe de la représentation théâtrale, devient un des éléments de la représentation, au même titre que les autres discours scéniques. Et ces autres discours scéniques, quant à eux, ne contribuent plus uniquement à faire valoir le texte, mais développent leur propre forme de langage.

⁴ « À l'origine du théâtre occidental [...] dans le théâtre grec antique, c'est bien la représentation qui fonde le fait théâtral [...]. Du reste, le "texte dramatique" n'est conçu que pour être représenté. [...] Les spectateurs anciens [...] reçoivent la représentation comme une expérience globale dans laquelle l'élément textuel, déclamé, psalmodié ou chanté avec accompagnement de musique et de danse, n'est pas dissociable des autres. [...] Ce qui est vrai du théâtre grec l'est aussi du théâtre du Moyen-Âge, encore plus de la *commedia dell'arte* qui ne fournissait à ses acteurs que des canevas et même, dans une large mesure, du théâtre du XVII^e siècle, puisque les pièces n'avaient droit à la publication qu'après avoir été représentées ». (Ertel, 2009, p. 56)

Cette mutation de la représentation théâtrale dont rêvait Artaud est plus que jamais manifeste sur les scènes d'aujourd'hui, puisqu'on ne cesse de voir de nouvelles formes théâtrales apparaître, plus fragmentées, qui « combine[nt] des styles disparates et s'inscri[ven]t dans une dynamique de transgression des genres ». (Lehmann, 1999, p. 4) Pour arriver à faire naître ces formes nouvelles, des créateurs, conscients du « rôle signifiant des éléments de la représentation » (Dort, 1988, p. 181), ont choisi d'explorer certains signes théâtraux et d'amorcer une recherche sur leurs diverses possibilités de dégager du sens, jusqu'à en faire le cœur de leur démarche. Parmi les maîtres d'œuvre contemporains, Claude Régy est une figure incontournable. Il poursuit depuis plus de soixante ans une démarche marquée par le désir de faire un théâtre sans limites, sans compromis, un théâtre qui se donne le droit à l'essai et à l'expérimentation. Le rapport qu'entretient ce créateur avec les mots, tant dans leur forme sonore que dans les multiples significations qui en émanent, prend une dimension toute particulière dans son travail, puisque les mots représentent, pour Régy, le lien qui permet le passage de la voix intime de l'auteur à l'inconscient du spectateur.

1.3.2. Du signe vers une pluralité de sens

Dans le travail de Régy, le texte est complètement central : c'est l'élément de base. Le rapport qu'il entretient avec celui-ci n'est toutefois pas un rapport littéraire à l'écrit, mais plutôt un rapport à une matière riche et vaste, où les mots ne renvoient pas à leur signifié, mais créent une distance avec celui-ci : « le langage n'est pas exact. Il est plein d'à peu près, d'ambiguïté, de malentendu, de flou, d'ambivalence, et c'est là que la poésie se loge. C'est-à-dire dans cet écart qui ouvre les signes ». (Régy, 1999, p. 67) Pour Régy, le langage du texte est un langage qui ne dit pas tout, mais qui dit ce qu'il faut pour renvoyer ailleurs. Cet ailleurs est précisément ce qu'il recherche dans son travail. Avec les acteurs, lorsqu'il aborde l'émission du texte, il se fait un point d'honneur de travailler sur la capacité du langage à être poésie, au sens étymologique du terme qui, venant du mot grec *poiêsis*, signifie *création*. Chaque mot constituant le texte est porteur d'une force de signification illimitée, capable, lorsqu'il est prononcé, de créer par lui-même ses propres images, de créer de la vie, et « cette

vie-là, [...] c'est exactement la matière avec laquelle les comédiens travaillent ». (Bouteillet, 1999, p. 22) Régy s'attache donc à redonner aux mots leur pouvoir de création, en tentant de les tenir à l'écart de leur(s) signification(s) première(s), et en cherchant à les faire entendre autrement. C'est en faisant entendre le signifiant des mots que leur forme, leur construction, leur sonorité, leur façon de se heurter les uns avec les autres, de s'associer, de se dissocier, créent quelque chose qui n'est pas « le sens », mais qui ouvre sur une multitude de sens.

1.3.3. La vibration du son : du silence à la vocalité

En répétition, afin que les acteurs soient à l'écoute du bagage sensible et émotif que l'auteur a voulu transmettre à travers les mots du texte, ils doivent d'abord travailler dans le silence, car « c'est dans le silence que le plein de l'écriture s'entend »⁵. Avant d'esquisser un son, l'acteur doit préalablement s'imaginer prononcer chaque mot. Puis, il doit porter attention, toujours dans le silence, à la vibration de chacun de ces mots et à ce que cette vibration provoque comme sensation, comme émotion, comme état intérieur. Cette vibration provoquée par l'imaginaire naît dans l'esprit, pour ensuite devenir une sensation physique concrète. Selon Régy, c'est précisément cette vibration qui, chez l'auteur, a déterminé le choix de tel ou tel mot du texte, et c'est elle qui, chez l'acteur, doit précéder l'émission de ces mêmes mots. Ici, les mots agissent en quelque sorte comme une matrice, une structure qui assure le transport de la voix inconsciente de l'auteur, c'est-à-dire cette vibration ressentie par lui lors de l'écriture, afin de la retransmettre, à la scène. Le silence est la condition nécessaire qui permet à l'acteur de pénétrer les mots, pour accéder à ce qu'ils renferment.

Après avoir réussi à trouver en lui où et comment vibrent les mots, l'acteur doit ensuite effectuer une transition du silence vers la vocalité. Pour Régy, la voix qui émerge de l'acteur est le prolongement, hors du corps, de ces vibrations ressenties dans le silence. Ainsi, toujours à l'écoute de ce qui se manifeste à l'intérieur de lui, l'acteur laisse venir le son, en

⁵ Citation de Claude Régy, tirée du documentaire *Claude Régy : Le passeur*, réalisé par Élisabeth Cornel et Arnaud de Mezat, 1997.

prenant bien garde de conserver la connexion avec son centre. Pour ce faire, il ne doit rien précipiter, et surtout, ne pas tomber dans l'agitation qui risquerait de le déconnecter des forces qui agissent en lui et qui cherchent à s'exprimer. Car la vitesse, le bruit et l'agitation, qui sont de l'ordre de la réalité, du quotidien, de la vie courante, ne s'inscrivent pas dans l'acte de création : « on ne crée pas dans la vitesse. La vitesse n'est créatrice de rien, sauf de vitesse ». (Régy, 1999, p. 65) Puis, lentement, en laissant sortir de lui des sons, l'acteur trouve une façon de parler qui est en accord avec cette source intérieure.

Les moyens utilisés par Régy afin d'amener l'acteur à retrouver en lui la voix inconsciente de l'auteur concourent à créer un effet de dénaturalisation très palpable dans le résultat du travail. Ainsi, la surarticulation des mots, qui met en relief les divers phonèmes qui les constituent, donne au spectateur l'impression que l'acteur crée une nouvelle forme de langage, invente l'un après l'autre chacun des mots qu'il prononce. Cette articulation accentuée provoque souvent des brisures à l'intérieur même des mots. La respiration de l'acteur, qui accompagne cette surarticulation, crée des trous, des vides à des endroits où le langage naturaliste n'en ferait pas entendre. Le spectateur a l'impression, en entendant le texte émis de la sorte, que l'acteur hésite, cherche ses mots, bute, s'accroche, s'interroge lui-même sur le sens de ses propres mots, forçant le spectateur à s'interroger lui aussi et à entendre plusieurs sens possibles. Parfois, à travers cette délivrance abstraite du texte, le spectateur n'arrive plus à entendre des mots, mais n'entend que des sons. Le texte se transforme alors en quelque chose de plus en plus musical.

Bien que, de façon générale, le débit du texte dans les spectacles de Régy adopte un rythme assez régulier, sans grandes variations, l'amplitude de la voix, quant à elle, fluctue au cours de la représentation. Comme Régy demande à ses acteurs d'atteindre une tranquillité intérieure, il est rare d'entendre dans ses spectacles de grands éclats de voix, contrairement aux spectacles du Roy Hart Théâtre. La voix demeure relativement calme, mais se permet à certains moments de varier au niveau de la hauteur et de l'intensité — l'état de calme lui permettant une plus grande souplesse. Si l'acteur demeure branché sur son centre, les « mouvements vibratoires complexes » (Régy, 1991, p. 35) qui émanent des mots du texte se feront entendre jusque dans sa voix. En étant bien à l'écoute de ces vibrations, l'acteur peut

ainsi abandonner sa voix à ce que lui dictent celles-ci. C'est ce qui permet à la voix, à certains moments, de résonner dans tout l'espace de la scène, comme si elle cherchait à se faire entendre dans l'univers tout entier, et à d'autres moments, de devenir presque inaudible, comme si elle cherchait à préserver un secret. Par contre, à aucun moment les mouvements de la voix, qui se veulent l'extension des forces qui agissent à l'intérieur de l'acteur, ne sont des mouvements consciemment choisis, et à aucun moment la voix ne cherche à reproduire des mouvements qui appartiennent à la voix du quotidien.

1.3.4. S'ouvrir aux multiples possibles

Pour Régy, le spectateur est l'écrivain de sa propre écoute. À partir du moment où il accepte d'entrer dans l'univers qui lui est proposé, c'est à lui de faire le travail de création. Ce qui lui est donné à voir, à entendre et à ressentir contient nombre d'éléments lui permettant de créer de multiples histoires. S'il prend la décision que les mots perçus n'ont qu'un seul sens, il détruit toute la richesse de cet univers. Par contre, s'il choisit d'entendre, à travers les mots, les diverses strates de sens possibles, s'il choisit de se laisser toucher par la musicalité des sons, du souffle et de la voix qu'il perçoit, de laisser son imaginaire créer des images, des sensations, provoquer des émotions, alors c'est que le contact de l'inconscient de l'auteur avec celui du spectateur est en train de se tisser. Pour Régy, le spectateur a sa part du chemin à faire pour que l'expérience théâtrale soit une réussite. Il est responsable d'en retirer quelque chose ou rien du tout. Le texte émis en scène a préalablement été travaillé de façon à ce que chaque signifiant puisse remplir sa fonction musicale, et que chaque signifié puisse ouvrir sur un maximum de significations possibles. Si le spectateur s'ouvre aux multiples possibilités qu'offre le texte, non seulement l'expérience théâtrale lui apparaîtra plus riche, mais il lui sera possible d'entendre la voix intime de l'auteur, c'est-à-dire les vibrations qui l'habitaient au moment d'écrire le texte, et qui, inconsciemment, voyagent à travers les mots.

1.4. Aborder la « voix-langage » à la scène aujourd'hui

1.4.1. Échos

Si ces trois démarches se distinguent les unes des autres (notamment en raison des époques auxquelles elles se rattachent), il est cependant aisé de constater, en les étudiant, la filiation qui s'établit entre elles. Bien que les termes employés par Antonin Artaud, Roy Hart ou Claude Régy dans leur enseignement et/ou leurs travaux diffèrent quelque peu, ils renvoient très souvent aux mêmes notions, ou du moins, à des notions qui s'apparentent.

Ainsi, les *forces vives* qu'Artaud souhaitait retrouver à la scène, afin de (re)donner vie au théâtre et de réveiller *nerfs et cœur* chez le spectateur, ne sont pas étrangères à l'expression des *forces* qui s'exercent chez chaque individu et le modèlent, et qui, dans les spectacles du Roy Hart, s'expriment à travers la voix, afin d'être communiquées au spectateur. Ici, dans la notion de forces réside l'idée de laisser émerger un mouvement intérieur, une pulsion, une impulsion, et de lui donner un espace afin qu'il puisse être exprimé avec spontanéité et abandon à travers le corps et la voix. Chez Régy, cette notion de forces pourrait trouver écho, dans un rapport plus fin et plus subtil, dans l'idée des vibrations — nous sommes toujours dans cette idée de mouvement — que doivent ressentir les acteurs à l'intérieur d'eux-mêmes, afin de les laisser émerger du corps et s'exprimer à travers la voix, pour enfin occuper l'espace de la scène et de la salle.

Une autre notion récurrente dans ces trois démarches est celle d'*inconscient*. L'inconscient qui intéresse Régy est celui de l'auteur, que l'acteur, en se faisant *passeur*, doit arriver à recommuniquer, par la voix et les mots. Au Roy Hart Théâtre, c'est plutôt la part inconsciente de chaque individu qui est sondée, afin d'être révélée, puis mise au service d'une forme artistique. Ainsi, même si l'objectif diffère quelque peu, dans les deux pratiques, la voix sert de véhicule afin de laisser s'exprimer une parcelle d'inconscient. Chez Artaud, la notion d'inconscient, bien présente dans sa pensée et ses travaux, se manifeste en grande partie dans l'expression corporelle et vocale que la raison ne contrôle pas. Souvent perçue par ses contemporains comme étant une manifestation de la folie, elle s'inscrit plutôt dans une

recherche de présence et de disponibilité de l'acteur aux mouvements qu'il ressent intérieurement, et d'abandon dans l'expression de ces mouvements à travers la voix.

Enfin, une autre notion importante tant chez Artaud que chez Régy — qui n'est pas présente par contre chez le RHT — est celle de la métaphysique du langage articulé. Artaud et Régy semblent s'entendre sur la même idée : utiliser le signe (le mot) afin d'en dégager le potentiel métaphysique. Concrètement, ce travail s'opère, d'une part, en donnant à entendre la forme sonore des mots et, d'autre part, en tentant d'éliminer toute trace d'interprétation qui pourrait conférer aux mots un sens univoque. Il permet au spectateur d'avoir accès aux divers sens possibles qu'évoquent les mots, mais aussi, et surtout, à leur musicalité ainsi qu'à leurs vibrations, capables d'ébranler les sens. Rechercher la dimension métaphysique du langage articulé, c'est l'aborder d'une autre façon, afin de le faire entendre ontologiquement :

[...] Un langage qui n'est pas, en premier lieu, concerné par la signification, mais qui, avant tout, *est*. Qui est lui-même. Un peu comme les dieux et les arbres et les dieux et les hommes. Et qui ne signifie qu'en second lieu. Alors ce que fait le langage — ce qu'il montre — c'est beaucoup plus qu'il ne dit dans ce que disent les mots réduits à eux-mêmes. (Régy, 2007, p. 27)

1.4.2. Résonances

Les quelques artistes dont nous avons choisi d'étudier la démarche ont été, pour notre recherche, une grande source d'inspiration, mais aussi, ont servi de repères et de référents qui ont su confirmer et parfois infirmer nos choix artistiques. Chacune de ces démarches nous a offert une assise pour pousser plus loin notre réflexion, et certaines d'entre elles ont provoqué des remises en question, nous obligeant ainsi à nous positionner.

D'abord, la relecture d'Artaud fut, pour ce projet, le moteur principal. La remise en question du texte comme élément central de la représentation est à la base de notre recherche. C'est de là qu'a germé l'idée d'un projet portant sur une forme vocale de langage scénique. D'Artaud, nous avons retenu l'idée que tout élément de la scène peut, à l'instar du texte, être suffisamment signifiant afin de s'ériger en tant que langage à la scène ; et qu'un langage qui

s'adresse d'abord aux sens, avant même de s'adresser à la raison, est un langage tout aussi valable. Artaud a stimulé notre désir d'explorer un langage qui prendrait ses racines dans un lieu autre que le texte, et qui serait apprivoisé autrement que par la raison. Cet artiste nous a confirmé dans notre intuition que les sens et la sensibilité, respectivement capteurs et transmetteurs de *forces vives*, peuvent dialoguer. Bref, Artaud a fait office de guide, de phare dans cette recherche, nous donnant en quelque sorte la permission de nous lancer avec confiance dans notre expérimentation.

La démarche du Roy Hart Théâtre est probablement celle qui, à première vue, s'apparente le plus à notre expérimentation. Ce que nous avons retenu de son travail est l'idée que la voix peut servir à transmettre états, émotions, sensations. Mais aussi, qu'à travers elle peut se révéler, parfois à notre insu, une part très intime de nous-même, voire une part cachée. Ce que la voix a la possibilité de transmettre, consciemment ou inconsciemment, est infini et représente un terrain d'étude vaste et riche. La découverte de cette troupe, que nous ne connaissions guère jusqu'alors, y est pour beaucoup dans le choix de *la voix* comme objet principal de notre recherche.

Par contre, bien que les spectacles du RHT offrent plusieurs similitudes avec notre travail, la démarche de cette compagnie demeure celle face à laquelle nous avons eu le plus de réserves. En étudiant bien le travail de cette troupe, il appert que technique vocale et authenticité du jeu ne peuvent y aller de pair. Dans les spectacles du RHT, les textes sont volontairement déformés, les sons se substituent aux mots. On passe du murmure au cri, du chant à la vocifération. Un important travail d'exploration vocale est fait en cours de création, et la place qu'occupe la voix lors des représentations est plus que considérable. Cependant, malgré tout ce travail fait autour de la voix, jamais il n'est question de technique, de placement vocal, de prudence face aux blessures inhérentes. Au contraire, on encourage un laisser-aller total. La voix n'est d'aucune façon contrôlée : elle est vive, impulsive et complètement connectée à un état émotif souvent très intense. Si les acteurs élargissent leurs capacités vocales, ce n'est pas grâce à un entraînement spécifique, mais plutôt parce que la voix finit par étendre son registre à force d'être explorée dans tous ses recoins. Les séances d'exploration vocale cherchent à faire entendre de nouvelles sonorités, que l'on associe à

divers états, ou divers traits de personnalité, mais jamais il n'est question de peaufinage de la voix, de raffinement du son. Au RHT, la voix n'est pas la finalité, elle est le moyen par lequel *les forces* s'expriment. Ces forces donnent souvent à voir et à entendre des corps exaltés, des voix euphoriques, des acteurs dionysiaques, donnant libre cours au dérèglement de leurs sens. Bien que cette quête d'authenticité fasse aussi partie de notre recherche, il nous apparaît impensable de demander à l'acteur de fournir un effort l'extirpant de sa zone de confort, sans au préalable l'avoir entraîné et réchauffé.

De la même façon, il nous apparaît risqué pour le corps de se lancer dans une série d'explorations vocales avec une forte intensité et un abandon total. Pour trouver son chemin dans des zones encore inexplorées, nous croyons fermement que, dans un travail exploratoire, le corps a besoin de temps et de contrôle afin d'appriivoiser de nouvelles façons de se disposer. L'acteur doit toujours travailler avec une conscience aiguisée de ce qu'il fait, afin de trouver en lui le juste amalgame entre détente et tonus physique, ce qui va lui permettre de produire des sons avec l'ampleur et la qualité souhaitée, et ce, sans risquer de se blesser. Bref, le travail du RHT, teinté de ce désir d'émancipation du corps à travers la voix, bien que fort intéressant dans les fondements de la recherche, nous apparaît risqué en ce qui a trait à sa pratique concrète. C'est pourquoi nous avons choisi de retenir quelques notions appartenant à son idéologie, mais nous nous sommes aussi permis de rejeter en grande partie ce qui touche à la pratique, ou du moins, de l'aborder à notre façon.

Ce pressentiment que nous avions qu'il fallait approcher le travail vocal avec prudence et douceur, en apprivoisant ce nouveau langage, sans rien brusquer, a trouvé écho dans le travail de Claude Régy. Celui-ci nous a communiqué le désir de travailler tout en intériorité et en finesse. Nous avons retenu de ce metteur en scène l'idée que travailler avec le corps n'est pas synonyme de s'agiter. De là nous est venu le désir de travailler à partir de corps contemporains tenus et contenus. Car ce que le corps communique part avant tout d'un fin mouvement intérieur, qui prend naissance dans une vibration interne, que l'acteur ressent en lui, et qu'il laissera grandir jusqu'à ce qu'elle mobilise tout son corps, pour aller jusqu'à occuper tout l'espace. Ainsi, selon la vision de Régy, occuper vocalement l'espace n'est pas une question d'effort physique ni de volume vocal. Cela consiste plutôt à avoir conscience

que cette petite vibration ressentie au centre de nous-même peut irradier dans tout l'espace, et que même si elle ne semble pas consciemment perceptible pour le spectateur, cette vibration, qui est l'extension d'un mouvement, d'un son ou même du silence dans l'espace, trouvera son chemin et laissera sa trace dans l'inconscient du spectateur. Ainsi, Régy nous a permis d'accepter le fait de ne pas tout entendre, de ne pas tout comprendre, de ne pas tout contrôler. Il nous a invité à faire confiance à notre instinct et au fait que la voix, tant dans son plein volume que dans sa plus petite unité sonore, voire dans le silence, saura transmettre quelque chose.

CHAPITRE II

LA VOIX ET LE SENSIBLE

La voix est un sens. Pourquoi ne pas le dire ?
Le sens de l'affect le plus grand qui soit,
dans toutes ses variations, l'affect de dire le
vivre.

(Meschonnic *in* Dessons, 1997, p. 25)

Mettre en relation la *voix* et le *sensible* peut prendre diverses orientations. Selon le *Petit Robert*, la notion de sensible peut être définie de quatre manières. Elle renvoie tout d'abord à « ce qui peut être perçu par les sens », mais elle signifie aussi « qui peut être affecté par la moindre action (ou agression) extérieure », « qui indique les plus légères variations », ou encore « qui est facilement ému, touché ». Toutes ces définitions, qui s'appliquent à la nature, à la texture et aux effets de la voix, ont servi de point de départ à notre recherche.

Dans un premier temps, l'intérêt s'est porté sur *la corporéité de la voix*, dans le but de mieux comprendre ce qui la constitue organiquement, ce qui lui donne sa couleur et sa texture, mais aussi, ce à quoi elle est sensible, c'est-à-dire comment elle se module au gré des diverses sensations ressenties. Ensuite, le rapport entre *la voix et l'émotion* fut interrogé, afin d'être plus à même d'intégrer, dans l'écriture scénique d'*Une petite longueur d'onde*, ces mouvements de la sensibilité. Puis, divers rapports qu'entretient la voix avec les sens ont été examinés. D'abord, l'attention s'est portée sur le mode de perception de la voix par l'ouïe (l'audition). Puis, afin de s'assurer que les voix de notre essai scénique atteignent la sensibilité des spectateurs, la recherche s'est attachée aux conditions nécessaires pour que le mécanisme complexe de l'audition devienne *écoute*. Enfin, toujours en explorant les relations entre la voix et les sens, il est apparu fort intéressant de mettre en relation *le visible et l'audible*, et ainsi, de comparer la sensibilité de l'œil aux images et celle de l'oreille à la voix.

2.1. La corporéité de la voix

2.1.1. La voix et la morphologie

Dès que la bouche s'ouvre et que la parole jaillit, des informations sont transmises. Certaines sont communiquées par l'entremise des mots, d'autres, indépendantes du langage articulé, sont révélées par la voix. Celle-ci divulgue notamment des indices sur la physionomie, le sexe et l'âge. À l'instar de l'empreinte digitale, l'empreinte vocale est singulière. Elle est le témoin sonore d'une organisation physique complexe.

Dès la conception, le corps est modelé par des critères génétiques transmis par les parents et encodés dans l'ADN. Après la naissance, il continue de se façonner sous l'influence de l'hérédité, mais aussi selon le contexte culturel et social dans lequel il évolue, l'éducation reçue, les comportements adoptés et les traumatismes subis. Le corps doit donc la singularité de sa morphologie au bagage génétique légué par ses ancêtres, ainsi qu'à la « construction identitaire » (Karpf, 2008, p. 5) qui s'opère chez l'individu au cours de sa vie. L'ensemble des critères qui participent à modeler le corps va, par extension, façonner la voix, puisque celle-ci en constitue le produit :

Singulière [la voix], à tel point qu'elle a valeur de paraphe [...], sa singularité n'est pourtant que le produit du croisement de grandeurs que l'on peut mesurer à part (quantitativement, qualitativement et même plutôt les deux [...]) et dont aucune ne lui appartient en propre. (Quéré *in* Badir et Parret, 2001, p. 14)

La voix est intrinsèquement liée à la façon dont le corps se configure. Le grain de la voix¹ dépend de multiples caractéristiques physiologiques, qui diffèrent d'un individu à l'autre : la taille du larynx, la longueur et l'épaisseur des cordes vocales, la forme des résonateurs supraglottiques, et aussi, la capacité qu'ont les muscles de l'appareil phonatoire

¹ Le *grain de la voix* est un terme utilisé surtout en chant afin de désigner les qualités sonores de base qui caractérisent la voix d'un individu. Il fait souvent référence au timbre vocal. Roland Barthes définit quant à lui le *grain* comme étant « le corps dans la voix qui chante » (Barthes, 1982, p. 243), définition qui évoque l'idée d'une corporéité présente dans le son de la voix.

de se détendre ou de se tonifier lorsqu'ils sont sollicités. Ces caractéristiques, dont l'agencement va conférer à la voix un cachet qui lui est propre, se transforment de l'enfance à l'adolescence et tendent à se stabiliser à l'âge adulte.

Par ailleurs, le corps est un organisme mouvant, qui doit sans cesse s'adapter aux conditions environnantes et qui subit les effets du vieillissement. Bien que certaines caractéristiques physiques changent peu d'aspect à partir de l'âge adulte, elles ne sont pas pour autant définitivement figées. Elles fluctuent, se modifient et évoluent. Ces transformations physiologiques ont nécessairement une incidence sur la voix. Sans en dénaturer totalement le grain, elles vont participer à le modifier sensiblement.

Parmi les transformations les plus évidentes, on citera surtout l'âge et la grossesse. Le vieillissement provoque invariablement des effets perceptibles sur la voix. En effet, l'affaissement des muscles au niveau de la ceinture abdominale et le relâchement du diaphragme vont altérer graduellement la qualité de l'appui vocal. Le manque d'appui se manifestera par une puissance vocale plus faible, alors qu'un appui instable se caractérisera essentiellement par des variations non désirées de l'intensité lors de l'émission vocale et/ou par la présence d'un trémolo dans la voix. D'un autre côté, avec l'âge, l'usure des cordes vocales aura tendance à modifier la couleur de la voix et donnera à entendre une voix cassée ou légèrement voilée. La grossesse est une situation physiologique qui entraîne également des modifications dans la qualité de la voix. En effet, de subtils changements vocaux apparaissent d'ordinaire chez la femme enceinte. Dans les premiers mois de la gestation, la sécrétion de certaines hormones a pour effet de lubrifier davantage les cordes vocales et de leur conférer une forme légèrement plus galbée. Cette légère modification de la texture des cordes vocales donne à la voix une rondeur et une chaleur manifestes, des caractéristiques qui siéent parfaitement bien au rôle de future maman. D'autres facteurs, relatifs à nos habitudes de vie, peuvent aussi modifier notre voix. Il en est ainsi de la consommation excessive d'alcool, de tabac, d'aliments trop acides, ou encore de la prise régulière de certains médicaments qui détériorent le conduit vocal, et par conséquent, la qualité de la voix. De même, les séquelles physiques laissées à la suite d'un accident ou d'une maladie grave peuvent, à l'instar d'une cicatrice laissée sur le corps, marquer nos sonorités vocales.

En résumé, l’empreinte du corps qui est donnée à entendre dans la voix est une empreinte à la fois distinctive et changeante. La voix est à la fois le témoin sonore de la corporéité de l’individu et le témoin des variations qui s’opèrent dans cette corporéité. Or, si la voix est le prolongement sonore du corps, jusqu’à quel point peut-on intervenir sur celui-ci pour modifier le son de la voix ? À l’inverse, jusqu’où peut-on transformer la voix sans donner l’impression que celle-ci est dénaturée ? Ce rapport qu’entretient le corps avec la voix s’est rapidement retrouvé au cœur de notre recherche. C’est pourquoi, tout au long de ce travail, nous nous sommes attaché à tenter de comprendre plus en profondeur de quelle façon s’articule cette relation.

2.1.2. L’interrelation corps et voix

D’un point de vue anatomique, l’humain est doté de divers organes qui, en s’associant, jouent un rôle primordial dans l’organisme. Par exemple, l’appareil digestif regroupe les organes responsables de la transformation des aliments. Ses fonctions premières consistent à extraire de la nourriture les nutriments essentiels et à en évacuer le surplus. L’appareil respiratoire, quant à lui, rassemble les organes qui ont comme priorité de maintenir un échange gazeux entre le sang et l’air atmosphérique. Leur interaction fournit de l’oxygène à l’organisme et élimine le dioxyde de carbone. Par contre, en ce qui a trait à l’appareil phonatoire, le Dr Alfred Tomatis, oto-rhino-laryngologiste, fait remarquer que presque tous les organes qui en font partie (diaphragme, poumons, trachée, larynx, pharynx, nez, bouche, langue, dents et lèvres) sont des organes pour lesquels l’implication dans ce mécanisme représente une fonction secondaire. Étant tous extrêmement polyvalents, chacun d’eux accomplit déjà une autre tâche cruciale à l’intérieur du corps. Ce qui laisse penser qu’à l’aube de l’humanité, le corps n’était pas organisé pour vocaliser. C’est à travers le besoin de communiquer sa pensée au reste de la horde, souvent pour assurer sa survie, que l’homme a appris à user de diverses parties de son corps et à faire travailler celles-ci en synergie afin d’émettre de la voix. Au cours de l’évolution humaine, la phonation est apparue comme étant « une adaptation fonctionnelle secondaire [...] ; elle n’est devenue possible que par

le détournement d'organes non spécialement prévus pour elle. [...] Mais dans sa configuration actuelle, après une longue période d'évolution phylogénétique, l'appareil vocal se trouve parfaitement adapté à sa seconde fonction. » (Léothaud, 2005, p. 10)

Affirmer que nous vocalisons avec tout notre corps n'est donc pas une figure de style. Littéralement, dans le mécanisme de production de la voix, plusieurs parties du corps sont sollicitées, directement ou indirectement. « L'acte de phonation exige une collaboration remarquablement complexe et pointue entre les différents systèmes musculaires, dont les actions doivent être synchronisées » afin de produire une sonorité vocale précise. (Karpf, 2008, p. 47) L'individu doit agir sur les différentes parties de son appareil phonatoire avec finesse et précision, car chaque défaillance, faiblesse ou particularité d'une partie du corps risque d'interférer sur la production de la voix en entravant les actions de certains muscles. Une tension au bas du dos, une nuque raide ou même une cheville foulée modifie l'organisation physique et, par conséquent, la voix.

Outre la défaillance de certaines parties du corps, l'état général d'un individu interfère aussi sur son organisation physique, donnant à entendre certaines fluctuations dans sa voix. Par exemple, le calme et l'agitation, deux états antagonistes, engendrent un changement au niveau du tonus musculaire général et, par le fait même, au niveau de la tonicité des muscles laryngés. Les muscles du larynx, exerçant alors une tension plus soutenue ou moindre sur les cordes vocales, contribuent à modifier l'aspect de celles-ci. Une forte tension sur les cordes vocales a pour effet d'amincir celles-ci, alors que leur relâchement préserve toute leur épaisseur. C'est finalement cette variation de l'aspect des cordes vocales qui module la voix. Entre autres caractéristiques, l'état de calme donnera à entendre une voix plus grave, alors que l'agitation fera entendre momentanément une voix plus haute et plus claire. Dans le même ordre d'idées, l'état de fatigue, qui agit aussi sur le tonus musculaire, va non seulement exercer un relâchement au niveau des muscles, mais aussi au niveau des tensions dans l'ensemble du corps. Cette décontraction, encore plus profonde que dans l'état de calme, donne à entendre une voix sans fard, sans artifice. Selon le contexte, l'état de fatigue qui transparaît dans la voix peut être évalué différemment. La voix fatiguée, alors dépourvue de toutes tensions, peut donner l'impression d'une voix éteinte, qui manque de vigueur.

Toutefois, elle peut être perçue comme une voix sans résistance, qui s'offre dans ce qu'elle a de plus intime et qui laisse apparaître une grande vulnérabilité : « *l'être* d'une voix ne s'atteint jamais mieux que dans sa fatigue. » (Barthes, 2007, p. 164)

Ainsi, notre voix se modifie constamment. Ces modifications se produisent souvent à notre insu ou contre notre volonté. Toutefois, il est possible, en intervenant sur notre organisation physique, de minimiser l'ampleur de ces fluctuations : il nous est tous déjà arrivé de contenir un élan de joie ou d'étouffer un cri de peur. À l'inverse, il est aussi possible de provoquer certaines transformations vocales, afin, par exemple, de remédier à un état de fatigue ou de feindre la gaieté. Dans l'acte de communication, nous exerçons régulièrement un contrôle sur notre voix. Souvent, ce contrôle est guidé par l'instinct. Sans nécessairement bien comprendre le mécanisme physiologique de ces manifestations vocales, il est possible, en s'appuyant sur des expériences passées et en se référant au souvenir d'une sensation physique ou d'une sonorité particulière, de provoquer certains mouvements du corps, afin de (re)produire ou d'atténuer des mouvements singuliers de la voix. Or, ce type de contrôle demeure approximatif, et le résultat qui se laisse entendre dans la voix n'atteint pas toujours la qualité et la crédibilité désirées. Cependant, il est possible d'arriver à une maîtrise plus affinée de notre voix : approfondir ses connaissances vocales, acquérir et peaufiner une technique, comprendre son corps et conscientiser ses habitudes vocales permettent de développer les outils nécessaires afin de cheminer vers cet objectif.

2.1.3. La voix de l'interprète

Cette considération s'est avérée primordiale dans le choix des interprètes d'*Une petite longueur d'onde*. Il nous importait de travailler avec des acteurs qui possédaient une technique : dont les corps étaient entraînés pour la scène et dont les voix étaient *placées*, c'est-à-dire capables de se disposer rapidement afin de laisser entendre un maximum de qualités sonores avec un minimum d'effort des organes de phonation.

Ensuite, il a aussi fallu tenir compte d'autres considérations relativement au sexe, à l'âge, à l'étendue du registre vocal et au timbre. L'intention était d'explorer et de sonder ce que chaque voix avait à offrir, ses possibilités, ses zones encore inexplorées. C'est pourquoi la distribution s'est limitée à deux interprètes — dans le temps qui nous était octroyé pour la création, ce travail d'orfèvrerie nous apparaissait difficile à accomplir à plusieurs. Nous avons donc choisi d'unir une voix masculine et une voix féminine, afin d'augmenter les possibilités en élargissant l'étendue des registres. De plus, comme le désir était de travailler autour de questions qui concernent notre génération, nous avons cherché des interprètes dont l'âge était relativement proche du nôtre, soit au début de la trentaine.

Or, au-delà de ces considérations pratiques, notre recherche de matériau allait plus loin. L'ambition n'était pas de travailler avec des voix capables de grandes prouesses et de virtuosité. Ce que nous cherchions, en premier lieu, c'était des voix qui nous interpellaient personnellement. Le souhait était de trouver des interprètes qui accepteraient de livrer leur voix — et par le fait même, de se livrer à travers leur voix —, et ce, sans jugements ni comparaisons. Afin de pousser plus loin les explorations et d'avancer la création, nous avions besoin d'établir rapidement un lien très intime avec chacune des voix du spectacle. Nous devions nous rapprocher de chacune d'entre elles afin d'en connaître les capacités, d'en apprivoiser les limites et d'en découvrir les particularités.

Après avoir établi les critères de sélection, le choix de l'interprète féminine s'est rapidement imposé. Nous avons trouvé, chez Karine Poulin, une actrice qui satisfaisait à toutes nos exigences. En plus de posséder un DEC en Interprétation, une solide expérience de la scène et un talent pour le chant, Karine, qui fut à maintes reprises une collègue de travail, possède une voix dont l'étendue des possibilités, en plus d'être vaste, nous était connue. De plus, la voix de Karine, tant par sa couleur que par ses éclats, exerçait une attraction telle que nous tenions absolument à ce qu'elle participe à notre création. Le magnétisme qui s'exerce à travers une voix n'était pas un critère pour le choix des interprètes. Pourtant, c'est en grande partie cette attirance qui nous a guidé vers Karine : « Il n'y a aucune voix humaine au monde qui ne soit objet de désir — ou de répulsion : il n'y a pas de voix neutre. [...] Tout rapport à la voix est forcément amoureux. » (Barthes, 1982, p. 247)

Pour le choix du deuxième interprète, l'exercice devenait plus difficile, étant donné que la voix masculine recherchée devait non seulement répondre à nos critères, mais aussi s'accorder avec la voix féminine, afin d'évoluer en harmonie. Après avoir considéré quelques candidats, notre choix s'est porté sur un interprète ayant un parcours similaire à celui de Karine. Quelqu'un dont la voix nous était non seulement des plus familières, mais dont les capacités et les limites nous étaient connues... à savoir, l'auteur de ces lignes !

Les deux voix choisies ayant déjà par le passé œuvré en duo, nous avions la certitude que le climat de travail serait agréable et respectueux. De plus, cette aisance entre les deux interprètes permettait d'explorer des zones vocales encore inconnues, et ce, sans fausse pudeur. Enfin, le lien d'amitié et de complicité déjà existant nous donnait la confiance d'atteindre dans le travail un « partenariat de vibrations » (Tomatis *in* Karpf, 2008, p. 49) qui nous permettrait de partager, sur scène, une même longueur d'onde.

2.2. La voix et l'émotion

2.2.1. Exprimer les affects

La période d'expérimentation précédant la création d'*Une petite longueur d'onde* a permis d'aborder, par l'improvisation, les possibles relations pouvant s'établir entre les deux protagonistes. La contrainte imposée était d'explorer les rapports d'amour, de complicité, de conflit, de pouvoir, et ce, sans avoir recours à l'utilisation des mots. Les liens entre les deux protagonistes devaient se tisser par les mouvements des deux corps et des deux voix. Ce mode de communication, marqué par l'absence de la parole et de ses nombreux détours, a induit un rapport plus direct entre les deux protagonistes. Ce qui, rapidement, a permis de voir jaillir des émotions à travers la voix. Certaines de ces émotions se manifestaient avec une grande clarté, ne laissant aucun doute quant aux motivations des protagonistes. En revanche, d'autres émotions pointaient dans la voix de façon beaucoup plus fine et plus subtile, laissant planer une certaine ambiguïté quant à leur nature. Cette expérimentation a,

bien entendu, permis de constater l'omniprésence des émotions dans la voix, mais elle a surtout permis de voir apparaître une variété de possibilités dans la façon dont celles-ci se manifestent. Afin d'être plus apte à travailler avec la présence des émotions dans le matériau voix, nous avons cru bon de pousser un peu plus loin nos recherches afin de comprendre comment se produisent les émotions dans le corps, et quels parcours elles empruntent afin de s'extérioriser à travers la voix.

Le terme *émotion* provient du latin *motio*, qui signifie « action de mouvoir, mouvement, agitation ». Selon le neurobiologiste Robert Dantzer, l'émotion est une manifestation physique liée à la perception d'un stimulus dans l'environnement (un espace externe) ou dans l'espace mental (un espace interne). À la suite de la perception de ce stimulus, le cerveau, par l'entremise d'influx nerveux, envoie des signaux au corps. Les messages envoyés déclenchent instantanément une réaction de certains muscles et/ou de certains organes. Cette réaction se traduit par une agitation momentanée qui affecte d'abord des muscles ou des organes bien précis, pour ensuite s'étendre à d'autres muscles et d'autres organes. Suivant différentes chaînes musculaires, cette agitation se frayera un chemin, pour finalement jaillir à travers les mouvements du corps, et par conséquent, ceux de la voix.

La formation des émotions naît d'un processus mental complexe, qui relève d'une expérience subjective : elle est directement influencée par la sensibilité du sujet face à certains stimuli et par l'interprétation qu'il en fait. L'expression des émotions, quant à elle, relève de facteurs tout aussi subjectifs : elle est influencée par la personnalité de l'individu (introvertie ou extravertie) ainsi que par de multiples considérations socioculturelles qui en règlent l'extériorisation. C'est pourquoi, d'un individu à l'autre, une même émotion peut s'extérioriser de différentes façons. Les multiples modifications physiologiques peuvent se produire simultanément ou de façon décalée, et certaines peuvent prédominer sur d'autres. Par exemple, la tristesse peut générer des mimiques faciales, un serrement au niveau du larynx, une augmentation du rythme de la respiration, des soubresauts au niveau du diaphragme. La voix de la tristesse peut donc donner l'impression d'une voix étranglée, étouffée ou tout simplement instable, alternant rapidement du souffle au timbre. De plus, l'intensité de l'émotion vécue, le relâchement musculaire de l'individu à travers l'expression

de ses émotions, ou encore la crispation du corps due à l'effort qu'il fournit pour les contenir sont autant de facteurs qui ajoutent aux modifications physiologiques. Dans leurs multiples possibilités d'assemblage, tous ces facteurs participent à modifier la voix. Teintée par tous ces changements qui bouleversent le corps et influencée par de multiples variables, la voix, tel « un délicat baromètre psychique », adoptera chaque fois une couleur particulière. (Karpf, 2008, p. 226)

2.2.2. Comprendre la voix des émotions

La voix est un canal privilégié de manifestation des émotions. Nous l'avons vu, celles-ci se traduisent d'abord par une agitation se produisant à l'intérieur même du corps. Étant donné que la voix est « une passerelle entre le dedans et le dehors » (Karpf, 2008, p. 197), en se manifestant physiquement de l'intérieur vers l'extérieur de notre corps, elle se laisse moduler par cette agitation, permettant à celle-ci d'être extériorisée. Les états émotionnels sont donc omniprésents dans la voix. Arriver à reconnaître ceux-ci avec précision est un exercice qui demande attention et discernement. Pour être reconnue, l'émotion exprimée doit d'abord être perçue par les sens du récepteur. L'amplitude et l'intensité avec lesquelles les émotions sont exprimées importent donc dans la réception de celles-ci. Dans l'acte de communication, certaines émotions jaillissent du discours de la parole de façon éclatante. Celles-ci sont rapidement captées et, donc, prêtes à être analysées. Par contre, une émotion exprimée avec beaucoup de finesse et de subtilité peut parfois se camoufler derrière les mots. Pour être perçues, les émotions exprimées avec subtilité requièrent, de la part du récepteur, une sensibilité aiguisée. De plus, afin d'être analysée, l'émotion qui jaillit de la voix doit être mise en relation avec l'attitude et la gestuelle du corps, ainsi qu'avec le contexte immédiat dans lequel se trouve l'individu. Un éclat de rire ne traduira pas le même état émotionnel selon qu'il se produit dans une fête ou lors d'une rupture amoureuse. L'un sera la manifestation du plaisir, alors que l'autre dénotera un état émotif trouble, voire incontrôlé. En somme, comprendre le langage des émotions relève, d'une part, de la qualité expressive de l'émotion et, d'autre part, de la capacité du récepteur à percevoir divers états émotifs, puis à les analyser.

Dans *Une petite longueur d'onde*, une part importante du travail fut consacrée à la manifestation vocale des émotions vécues par les protagonistes. Ce travail s'est avéré plus aisé dans les scènes qui exprimaient la peur, la colère, la rage, la surprise, le plaisir, la douleur et la jouissance, car ces émotions avaient comme dénominateur commun un degré d'intensité plutôt élevé. Leur présence dans la voix étant explicite, il était aisé pour le récepteur de les percevoir et de les identifier. En revanche, il fut plus difficile de mettre en évidence, à la scène, les émotions qui étaient vécues plus finement par les protagonistes. Pour les besoins de la recherche, il importait que l'intensité de l'émotion exprimée soit proportionnelle à celle de l'émotion ressentie ; or, les émotions fines exprimées avec une petite amplitude vocale arrivaient difficilement à traverser l'espace de la scène pour se rendre jusqu'à la salle. Alors, comment arriver à transmettre au public une émotion exprimée subtilement, sans en forcer la manifestation ou en exagérer l'expression ?

Afin de rendre perceptibles les états émotifs dont l'expression vocale était ténue, nous avons choisi de les isoler. Nous nous sommes d'abord assuré que chacun de ces subtils élans vocaux surgisse du silence. Puis, nous avons épuré les gestes et les mouvements qui les accompagnaient. De cette manière, en minimisant la présence d'éléments pouvant distraire le récepteur, ces subtiles manifestations vocales devenaient plus susceptibles d'obtenir toute l'attention désirée. Certes, il était possible que, malgré ces précautions, certains états émotifs ne trouvent pas d'oreille attentive. C'est pourquoi, afin d'augmenter les possibilités que ces fins moments d'émotion soient perçus, nous avons cru utile d'en décupler le nombre. Ainsi, dans *Une petite longueur d'onde*, une place importante fut laissée à des émotions telles que l'embarras, la méfiance, la stupeur, la culpabilité et la mélancolie. Leur manifestation a permis de faire entendre, à travers le silence, des petits craquements du larynx, des claquements de la langue, des coups de la glotte, des sons produits par le souffle coupé et la gorge nouée, ou encore, la voix qui perd son timbre pour devenir souffle.

Bien entendu, nous avons rapidement constaté que ces fins et délicats mouvements vocaux, une fois devenus perceptibles, n'arrivaient pas à traduire à tous les coups une émotion de façon claire et précise, étant donné justement la complexité de leur expression.

Toutefois, leur omniprésence dans la création a permis de rendre compte de l'agitation intérieure vécue par les protagonistes tout au long de leur journée. Ainsi, en nous assurant que l'expression vocale soit toujours proportionnelle à l'émotion ressentie, faute de faire tout dire à la voix ténue, nous sommes en revanche parvenus à toujours la laisser dire vrai.

2.2.3. Les émotions à la scène : vrai ou faux langage ?

Dans les écoles de formation, l'enseignement du jeu théâtral, et ce, quel que soit le genre ou le style de théâtre qu'on aborde, privilégie de nos jours un jeu que l'on dit *vrai*. L'interprète apprend à se plonger dans la situation que commande la pièce, à s'en imprégner et à laisser émerger à travers son jeu les émotions qui en découlent. Ainsi, malgré tous les faux-semblants qui entourent la représentation théâtrale, les émotions ressenties par les interprètes seraient le plus souvent vraies. Mais le sont-elles toujours ?

Retrouver l'émotion juste et vraie pour chaque représentation constitue en effet un défi de taille. C'est pourquoi, en cours de travail, les interprètes retracent le chemin parcouru pour retrouver l'émotion souhaitée et enregistrer, à la manière de Stanislavski, les mouvements internes du corps produits par cette émotion. Si celle-ci, pour quelque raison que ce soit, ne parvient pas à être ressentie avec l'intensité voulue au moment souhaité, l'interprète peut la provoquer, ou encore la feindre. Selon l'habileté et l'agilité de l'interprète à simuler, l'émotion feinte sera parfaitement crédible ou laissera transparaître l'artifice : « les acteurs ont tendance à tenir trop longtemps la même émotion. Dans les scènes qui exigent beaucoup d'émotion, les acteurs ont tendance à rester sur le même ton affectif, au lieu de laisser à l'état émotif du personnage sa fluidité, sa versatilité et son irrationalité ». (Rocco Dal Vera, pédagogue de la voix, *in* Karpf, 2008, p. 246) Ainsi, malgré le fait que l'interprète cherche à vivre à la scène des émotions avec justesse et vérité, il se peut que, quelquefois, il doive mentir.

Si, à la scène, les interprètes doivent parfois simuler, ou du moins forcer quelque peu l'émotion, ce que la voix révèle à travers cette émotion devient forcément truqué. Plutôt que

de donner à entendre la manifestation d'une émotion vraie, la voix exprime alors la représentation d'une émotion. L'interprète qui feint de ressentir une émotion, aussi habile soit-il, ne peut restituer celle-ci avec toute la complexité des mécanismes que le corps mobilise lorsqu'il ressent une émotion de façon naturelle et spontanée. La représentation d'une émotion perd donc en qualité, en profondeur, en richesse, aussi bien qu'en vérité. Nécessairement, ce manque se fait sentir dans la voix : « La voix ne doit jamais être coupée de sa "source" profonde. Tout "son vocal" a besoin d'être vécu avec son contenu émotionnel pour être "vrai" et libre. » (Cornut, 2009, p. 117)

La trame narrative d'*Une petite longueur d'onde* s'est en grande partie construite à partir de diverses émotions qui ont émergé de nos expérimentations. Si ces émotions ont suscité de l'intérêt d'un point de vue dramaturgique, c'est entre autres pour la qualité acoustique de leur manifestation, mais aussi parce qu'elles étaient, dans leur ensemble, le fruit d'une agitation interne réellement vécue par les interprètes. Les états émotifs retenus pour la création provenaient tous d'une source profonde, bien ancrée dans le corps. C'est pourquoi il est apparu primordial, pour les scènes où nous voulions que l'émotion soit au premier plan, de conserver l'authenticité de cette agitation interne qui se manifeste dans la voix. Nous avons donc travaillé de sorte que les émotions vécues par les personnages soient réellement ressenties par les interprètes, sans artifice aucun. Bien entendu, aux moments où devaient se manifester certaines émotions, il nous a fallu en provoquer la manifestation, mais une fois déclenchées, nous les avons laissées s'exprimer à travers la voix de façon spontanée, sans pousser ou forcer quoi que ce soit et, surtout, sans jamais chercher à feindre. Bien entendu, l'intensité avec laquelle ces émotions étaient ressenties et exprimées a subi des fluctuations au cours des répétitions et des représentations. Tantôt leur présence était fine et ténue, tantôt elle nous submergeait. Dans le processus, nous avons laissé libre cours à ces fluctuations. Ce qui importait n'était pas tant le niveau d'intensité avec lequel les émotions étaient vécues et exprimées, mais plutôt que la manifestation acoustique des émotions soit le reflet d'états intérieurs réellement vécus, et ce, sans altération, sans fard... sans mensonge.

2.3. La voix et l'écoute

2.3.1. Le trajet de la voix : d'un corps à l'autre

Afin de comprendre comment les émotions se manifestent à travers la voix, et surtout, comment celles-ci peuvent ou non être perçues par le spectateur, il a fallu entraîner l'oreille à capter ces informations. Porter attention à la façon dont la voix émerge du corps, circule dans l'espace, s'introduit dans l'oreille pour finalement laisser une impression sensible chez le récepteur a permis de réaliser l'ampleur de sa trajectoire. Dans le but de s'assurer que les voix d'*Une petite longueur d'onde* trouvent refuge chez le public, il importait de considérer les différentes étapes que parcourt la voix, de sa naissance dans le corps jusqu'à son enracinement dans un autre corps.

D'abord, à la source de la voix, il y a le souffle. Afin de produire un son, le corps utilise les volumes d'air emmagasinés lors de l'inspiration, puis, par l'action de certains muscles — le diaphragme, les muscles abdominaux et intercostaux —, il exerce un contrôle sur cet air lors de l'expiration. L'air expulsé des poumons passe par la trachée, puis par le larynx, où sont situées les cordes vocales. Celles-ci, en se rapprochant l'une de l'autre lors du mécanisme de phonation, créent un obstacle à l'air expiré, ce qui provoque une augmentation de la pression juste en-dessous de la glotte. Cette pression engendre d'infimes mouvements vibratoires sur les cordes vocales, mouvements dont la fréquence varie suivant le jeu d'ouverture et de fermeture des cordes, mais aussi selon la tension exercée sur celles-ci. Ce sont précisément ces mouvements vibratoires qui se propagent sous forme d'ondes pour créer un son. Ce son, porté par le souffle expiré, passe ensuite par diverses cavités (pharynx, cavité buccale et cavités nasales) qui agissent comme amplificateurs. Une fois amplifié, le son (la voix) est propulsé hors du corps et circule dans l'espace environnant : « la voix est essentiellement de l'air audible ». (Karpf, 2008, p. 43)

Pour laisser une impression sensible chez le récepteur, la voix qui circule librement dans l'air doit traverser le mécanisme complexe de l'audition, dont la régulation est assurée par l'organe de l'ouïe : l'oreille. Les ondes sonores sont d'abord captées par le pavillon (la

partie externe de l'oreille), qui agit comme réceptacle. Ensuite, elles pénètrent dans le conduit auditif afin de transmettre leurs mouvements vibratoires à l'oreille moyenne composée du tympan et de la chaîne d'osselets. Le rôle de l'oreille moyenne est d'acheminer l'information sonore en provenance de l'oreille externe vers l'oreille interne, en adaptant les ondes sonores originales par l'amplification ou l'amortissement de certains mouvements vibratoires afin d'en extraire un maximum d'information. Les ondes ainsi traitées pénètrent l'oreille interne jusqu'au nerf auditif composé de milliers de cellules sensorielles qui participent à transformer les vibrations acoustiques en sensations sonores. Ces sensations sont ensuite transmises au cortex cérébral sous forme d'impulsions nerveuses. Le cerveau effectue l'analyse et le classement de l'ensemble de ces données, puis, selon le type d'informations reçues, il provoque une stimulation du système nerveux qui, lui, envoie des influx à divers muscles ou organes, générant ainsi une réaction sensible pouvant s'étendre jusque dans l'ensemble du corps.

Entre son émission et sa réception, la voix doit traverser une certaine distance ou, autrement dit, circuler dans un espace. Les caractéristiques acoustiques de cet espace vont interférer sur la qualité des mouvements vibratoires en circulation. En effet, les propriétés physiques des matériaux qui recouvrent les parois de la salle vont avoir un impact sur la réverbération des sons émis. Des surfaces lisses, comme des murs de béton, de pierre ou même de contre-plaqué réfléchissent le son, c'est-à-dire qu'elles font rebondir les ondes sonores. Ce phénomène appelé écho a pour effet d'étirer la durée de réverbération des sons. Donc, l'émetteur qui doit projeter sa voix dans un espace dit réfléchissant a intérêt à diminuer quelque peu son intensité vocale — puisque l'accentuation de la réverbération permet aux ondes sonores de très bien circuler avec une propulsion moindre — et à ralentir son débit, afin de laisser le temps à chaque son émis de s'estomper avant d'en émettre d'autres, et ainsi éviter une cacophonie. À l'inverse, des surfaces recouvertes de liège, de feutre ou de divers types de tissus absorbent les ondes sonores et en réduisent le temps de réverbération. Dans un espace absorbant, l'émetteur doit légèrement augmenter son intensité vocale et la soutenir de façon constante afin d'éviter que le son ne s'éteigne avant d'arriver à destination. De plus, la configuration de l'espace, et plus particulièrement du rapport scène/salle, doit aussi être considérée, puisque celle-ci peut favoriser ou nuire à la propagation des ondes sonores. Ainsi,

afin que la voix de l'émetteur se rende jusqu'à la salle, celui-ci peut diriger l'émission de son souffle, pour ainsi diriger sa voix dans l'espace.

2.3.2. Entendre et écouter

Cette prise de conscience du rapport voix/espace ainsi que des conditions internes de contrôle de la voix passe nécessairement par l'écoute. Avant même de chercher à être écouté, l'émetteur, étant lui-même le premier récepteur des sons qu'il produit, doit d'abord apprendre à s'écouter. Comme il capte ses propres ondes sonores de l'intérieur (du larynx à l'oreille), puis de l'extérieur (de la bouche à l'oreille), il est le mieux placé pour en comprendre la teneur et agir sur celles-ci. Selon les informations recueillies par sa propre écoute, l'émetteur adapte sa phonation afin qu'elle soit conforme à ce qu'il désire émettre. Une fois ce travail de régulation opéré, c'est au tour du récepteur de fournir un effort afin de capter les informations qui lui sont transmises.

Écouter ce qu'exprime la voix n'est pas un acte passif. Cette action demande une volonté de la part du récepteur. Celui-ci porte consciemment son attention sur un élément sonore précis afin d'en capter un maximum d'informations. À l'inverse d'entendre, qui consiste à se laisser traverser passivement par le son, écouter implique un engagement total du sujet, tant au niveau de sa disposition mentale que physique :

Entendre est un phénomène physiologique ; *écouter* est un acte psychologique. Il est possible de décrire les conditions physiques de l'audition (ses mécanismes), par le recours à l'acoustique et à la physiologie de l'ouïe ; mais l'écoute ne peut se définir que par son objet, ou, si l'on préfère, sa visée. (Barthes, 1982, p. 217)

L'expression *tendre l'oreille* rend bien compte de cette façon intéressée de disposer son cerveau et son système nerveux à recevoir certaines stimulations sonores.

2.3.3. Forcer l'oreille à se tendre

Lors du travail de création, nous avons entraîné nos oreilles à être aux aguets. L'attention était sans cesse portée sur les infimes variations de notre propre voix, sur celles qui se produisaient dans la voix du partenaire et sur l'harmonie ou la dissonance créées par les deux voix, dont les variations se faisaient entendre parfois en duo, et d'autres fois en duel. Il importait aussi de prêter l'oreille aux diverses sonorités en circulation dans l'espace, afin de s'assurer que les voix, une fois déployées, conservaient un maximum de qualités sonores. Ce travail approfondi sur l'écoute avait pour objectif de nous conscientiser à l'influence des sonorités vocales sur notre sensibilité. Ce qui a permis de choisir pour *Une petite longueur d'onde* les éléments sonores qui, à notre avis, avaient l'impact sensible le plus puissant.

Cette qualité d'écoute développée lors des répétitions était la même que celle avec laquelle, ultimement, nous désirions être écoutés. L'objectif était d'inciter le spectateur à adopter une position d'écoute active lors de la présentation, plutôt que de le laisser absorber passivement les diverses voix offertes. L'ambition était de stimuler chez lui l'envie de capter un maximum d'éléments sonores pour qu'il puisse ensuite les assimiler, leur chercher un sens, et ainsi se construire sa propre histoire : « [...] écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le "dessous" du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché) ». (Barthes, 1982, p. 221)

Afin de préparer l'oreille du spectateur à recevoir la proposition scénique, et surtout, afin de stimuler son écoute, nous avons commencé notre expérimentation en travaillant avec la plus petite émission de voix possible. La scène d'ouverture, *La naissance de la voix*², donnait à entendre un souffle qui se transformait lentement et progressivement en voix timbrée. Le but était d'obliger le spectateur à se questionner sur la provenance et la fonction de ce mouvement vocal mince et fragile. Nous voulions faire en sorte que le spectateur fournisse un effort d'audition supplémentaire, en dirigeant son attention sur cette voix qui prenait vie à travers le souffle. Étant donné que le filet de voix était ténu, il pouvait aisément

² Voir captation vidéo à 1min30.

se confondre avec les murmures de la salle. Ainsi, pour que le spectateur arrive à bien le percevoir, ce son, il devait forcément tendre l'oreille et aiguïser son écoute.

Afin de maximiser les chances de capter l'attention du public dans cette scène d'ouverture, la présence de stimuli pouvant détourner son attention a été réduite. La scène et la salle ont été plongées dans une obscurité totale. Notre intention était de modifier les habitudes de perception du spectateur, en le privant de la possibilité de faire intervenir son sens de la vue et en n'offrant à son ouïe qu'un infime mouvement sonore à discerner. Car s'il est vrai que « les aveugles n'entendent pas mieux : ils écoutent plus » (Karpf, 2008, p. 224), peut-être qu'en forçant l'œil à perdre son assurance, on oblige ainsi l'oreille à se tendre ?

2.4. Le visible et l'audible

2.4.1. Lorsque l'œil et l'oreille ne s'entendent pas

Le « jeu complexe par lequel la vue et la voix s'articulent dans la conscience de l'homme » configure sa vie sensible et façonne son rapport au monde et à lui-même. (Ouellet, 2009, p. 9) D'une part, l'humain fonde sa compréhension du monde qui l'entoure principalement sur ce qu'il voit et ce qu'il entend. D'autre part, c'est par la façon dont il donne/se donne à voir et à entendre qu'il s'extériorise. La communication sensible entre l'individu et sa collectivité s'opère par un partage d'images et de sonorités (dont font partie les voix, le plus souvent organisées en langage parlé). C'est donc par des images et des voix qu'une grande partie du monde nous est donnée à comprendre. À la scène, il en va de même : la représentation offerte est reçue, analysée et comprise par ce qu'on en voit et ce qu'on en entend.

Par contre, dans la vie tout comme à la scène, la vue et l'ouïe n'interviennent pas de la même façon. Les images et les voix qui s'offrent aux sens n'ont pas exactement les mêmes paramètres : « contrairement aux images visuelles, la voix n'existe que dans le temps, et ne peut être figée. Notre voix naît et meurt simultanément. Elle disparaît à l'instant de sa

production. Son début coïncide avec sa fin. » (Karpf, 2008, p. 30) La voix est éphémère, il faut savoir la capter à l'instant où elle se manifeste. Saisie furtivement par l'oreille, elle ne s'offre à l'analyse qu'après coup, selon l'impression et le souvenir qu'elle laisse. L'image, elle, se donne aux regards dans une temporalité qui s'étire. Les yeux bénéficient de plus de temps pour capter, observer et analyser ce qu'ils voient. C'est pourquoi, souvent, la vision vient préciser l'écoute. Elle complète l'information. Elle donne un point de vue, un contexte, une direction afin de faciliter la compréhension de ce qui a été entendu : les yeux confirment ce que l'oreille entend.

Parfois, il arrive aussi que les yeux viennent infirmer les données analysées par l'oreille. À cet instant, vue et ouïe se communiquent leurs différences, leurs oppositions. La vue et l'ouïe ne s'entendent plus. Les données contrastantes, analysées par le cerveau, s'entremêlent. Une tension s'exerce entre les deux registres, et c'est à ce moment-là que l'on se retrouve « en manque ou en trop par rapport à ce qu'on entend et à ce qu'on voit. » (Ouellet, 2009, p. 34) C'est alors que les yeux se mettent à voir autrement, que les oreilles discernent autre chose. Lorsque le visible et l'audible ne vont plus de pair, un écart se crée. Dans un contexte de création, un tel écart est signifiant : il offre des possibilités de jouer avec les sens, et ainsi de se jouer du sens.

2.4.2. La voix qui donne à voir

Écouter une voix, c'est la percevoir comme si elle « se faisait corps en volume dans l'espace ». (Karpf, 2008, p. 6) Ainsi, sans même voir le corps duquel émerge la voix, on est à même de sentir et de ressentir sa présence. Ce corps qui manque à la vue, c'est ce que l'imaginaire tente de construire lorsqu'il se laisse toucher par une voix. Il tente de reproduire mentalement le corps en action, la posture physique, les gestes, les mouvements. L'imaginaire peut même affiner cette image en situant le corps dans un espace, dans un contexte. Tant que l'imaginaire foisonne, l'image se forme, se transforme, s'étoffe, et le tout, en suivant les mouvements de la voix.

L'articulation du registre de la vue et de celui de l'ouïe nous a particulièrement intéressé dans le travail de la voix d'*Une petite longueur d'onde*. Afin de bien mettre de l'avant l'écart qui peut survenir entre ce que l'on voit et ce que l'on entend, nous avons expérimenté autour de la notion de la voix qui génère des images du corps. Certains résultats de ces expérimentations se sont retrouvés dans la création, comme lors de la première scène solo du personnage de la femme, au moment où elle se blesse au dos.³ Le moment de la blessure a été développé suivant une séquence physique faite d'un mouvement répétitif (alors que la femme ramassait ses livres par terre) auquel se superposait une séquence vocale qui modulait, passant du cri brusque au cri étouffé, puis du gémissement de douleur à la plainte vive et désespérée. Pour cette première scène, la voix et l'image convergeaient dans un sens univoque, ne laissant planer aucun doute sur la compréhension de l'action présentée : une femme se blesse au dos et donne à entendre sa douleur.

Dans une scène ultérieure, où c'est au tour de l'homme d'être seul en scène, cette même séquence vocale de la femme fut reprise, suivant exactement la même rythmique et conservant la même intensité⁴. Karine étant alors cachée en coulisse, la scène n'offrait plus au spectateur l'image de cette femme qui se blesse. La scène donnait à voir l'homme (seul en scène) en position d'écoute et donnait à entendre les cris de la femme. La superposition de ces données permettait une toute nouvelle interprétation : les gémissements, les plaintes et les cris de douleur se transformaient soudainement dans l'oreille de l'homme et des spectateurs en bruits de jouissance et d'orgasme. Cette dichotomie entre ce qui était donné à voir et à entendre a permis de semer une ambiguïté dans la trame narrative : est-ce que la femme est infidèle ou est-ce que tout ça n'est que fabulations de la part de l'homme ? Cette ambiguïté, née de nos expérimentations autour du rapport de la vue et de la voix, est rapidement devenue le cœur du conflit vécu par nos deux protagonistes.

³ Voir captation vidéo à 13min05.

⁴ Voir captation vidéo à 24min45.

2.4.3. Le visuel qui donne à entendre

Si la voix possède la capacité de générer des images mentales, à l'inverse, l'image peut aussi laisser (sous-)entendre la voix : « l'image parle d'une voix sourde. [...] Elle prononce des choses avec sa voix sans cordes ». (Volodine in Ouellet, 2009, p. 41) Le célèbre tableau expressionniste *Le Cri* d'Edvard Munch en est un parfait exemple. À travers ce tableau, le peintre a tenté de restituer l'angoisse et la terreur d'un cri plus grand que nature. Ce cri, qui émane à la fois du personnage central ainsi que de la composition entière du tableau, avant même d'être transposé en peinture, fut d'abord ressenti par le peintre, happé momentanément par une vision troublante qu'offrait la ville d'Oslo :

Je descendais la rue en compagnie de deux amis — le soleil se couchait derrière la colline, par dessus la ville et le fjord — je ressentis un afflux de tristesse — le ciel passa soudain au rouge sang⁵. Je m'arrêtai, m'appuyai au parapet, mort de fatigue — mes deux amis me regardèrent et continuèrent leur route — je regardai les nuages enflammés au-dessus du fjord et de la ville — mes amis s'éloignaient — j'étais debout là-bas, tremblant de peur — et je sentis passer un immense cri sans fin dans la nature infinie. [...] Je sentis un grand cri — et j'ai vraiment entendu un grand cri... Les vibrations de l'air ont fait vibrer non seulement ma vue, mais mon oreille aussi — car j'entendais vraiment un cri. Alors j'ai peint le tableau *Le cri*. (Notes de Munch rapportées dans Schneede, 1988, p. 50)

Ainsi, pour Munch, c'est l'impression d'un cri retentissant au travers des profondeurs d'un paysage qui a inspiré un tableau représentant un cri démesuré : une voix inspirée par l'image a généré une image de voix.

Au cours de notre recherche, nous avons majoritairement abordé la voix comme langage à la scène à travers son aspect sonore. Par contre, l'idée de mettre en scène l'image de la voix sans l'utilisation du moindre son, en plus de représenter un défi stimulant, nous apparaissait une autre façon de traiter la voix en tant que langage. Nous avons donc choisi d'aborder la voix-image dans les derniers moments de notre expérimentation. À la suite du

⁵ Selon Donald Olson, professeur d'astrophysique à l'université du Texas, ce coucher de soleil d'un rouge flamboyant était vraisemblablement provoqué par les cendres émises lors de l'explosion du volcan Krakatoa en 1883. Information tirée de l'article : « When the Sky Ran Red: The Story Behind The Scream », *Sky & Telescope*, Février 2004, p. 28.

tableau qui présentait la rupture du couple, l'homme se retrouvait seul en scène, accroupi au sol. Tranquillement, au ralenti, son corps se déployait jusqu'à la position debout afin de lancer un immense cri. Ce cri faisait suite à une série d'autres cris exprimés par l'homme tout au long de la représentation, devenant en quelque sorte son leitmotiv : le cri du réveil au matin, les cris nerveux engendrés par le stress au bureau, les cris d'angoisse et de panique provoqués par la jalousie, le cri de la rupture... Ce cri final se devait donc d'être le plus puissant et le plus profond. Il représentait le cri de la fin : la fin du couple, la fin de son monde, l'univers qui s'écroule. Ce cri, plus que tous les autres, devait être poussé à son paroxysme. C'est pourquoi, afin de lui donner cette dimension supplémentaire que nous recherchions, nous avons choisi de ne pas le faire entendre et d'en faire un *cri muet*⁶.

À l'instar de Munch, nous avons cherché à transmettre la force d'un cri à travers une image. Certes, notre image scénique était mouvante. Cependant, reprenant un procédé cher à Régis, nous avons tenu à travailler les mouvements dans une extrême lenteur, afin de laisser le temps à chaque parcelle de cette image d'imprégner l'esprit du spectateur. Celui-ci pouvait donc en observer les moindres détails : les tensions au niveau du larynx, les mouvements du diaphragme et de la poitrine, le visage crispé et la bouche qui s'ouvre autant qu'elle le peut. De plus, la lenteur permettait de donner une dimension extraquotidienne à cette scène, laissant l'impression que le cri s'amplifiait dans l'espace et s'étirait dans le temps.

Dans cette scène, l'image scénique, donnant à voir un corps générant un intense effort physique et vocal, donnait aussi et surtout à entendre le manque de voix. Cette image de cri muet émanant d'un corps désespéré permettait au spectateur de faire intervenir son imaginaire afin de combler le vide sonore et d'attribuer à ce cri toute l'ampleur et la démesure voulue. Finalement, en assourdissant ce dernier cri, qui devait être le plus intense de tous, et en obligeant l'imaginaire du spectateur à se déployer afin de compléter le tableau, nous avons réussi à produire un effet beaucoup plus fort que si nous avions tenté de l'exprimer vocalement. Car l'imaginaire, contrairement au corps humain, ne connaît pas de limites.

⁶ Voir captation vidéo à 34min45.

CHAPITRE III

LA VOIX ET LA SIGNIFICATION

La voix est toute allégorie¹, parce qu'elle est toujours autre que ce qu'elle dit.

(Meschonnic *in* Dessons, 1997, p. 25)

À quoi reconnaissons-nous ou attribuons-nous un sens à une voix ou à une forme vocale ? À partir de quel seuil perdent-elles leur signification et deviennent-elles méconnaissables ? Peut-on faire dire ce que l'on veut à la voix ? Ces questionnements se sont retrouvés au cœur de notre recherche sur les diverses significations qui se dégagent de la voix et les procédés qui permettent d'en détourner le sens.

Tout d'abord, l'attention fut portée sur *les codes de la communication vocale*, afin de comprendre comment celle-ci, par ses modulations, ses intonations, sa hauteur, etc., impose un sens à l'auditeur, et ce, avec ou sans la présence d'un message articulé. En second lieu, diverses formes vocales culturelles codifiées furent étudiées, afin de mieux en comprendre l'origine et les significations qui y sont associées. Ensuite, nous nous sommes penché sur l'intégration de ces mêmes formes vocales dans l'écriture scénique d'*Une petite longueur d'onde*, en tentant toutefois de leur conférer de *nouvelles fonctions signifiantes*. Puis, au-delà des codes, nous avons tenté de trouver un dénominateur vocal cummun à tous les humains qui pourrait rendre compte d'une *voix universelle*. Enfin, il est apparu pertinent d'explorer divers moyens d'utiliser la voix afin d'évoquer des images et ainsi, faire naître des *voix de l'imaginaire*.

¹ Du grec *állos* = autre chose, et *gorein* = dire.

3.1. Les codes de la communication vocale

3.1.1. Paramètres de signification

Dans l'acte de communication orale, la voix, prise en tant que support à la parole, mais aussi comme paralangage, génère du sens. La signification se dégage d'une part du message émis à travers les mots et, d'autre part, de la façon dont le sujet joue de sa voix. Celle-ci se mesure selon divers paramètres : le timbre, la hauteur et l'intensité de la voix, mais aussi l'élocution (articulation et débit) et la prosodie qui est donnée à entendre à travers le phrasé. Au-delà du simple message transmis à travers les mots, ces paramètres servent de guide, d'indicateurs afin de comprendre tout ce que peut contenir comme informations un message vocal.

En société, afin d'entrer en communication avec les autres, un individu ne peut pas se permettre de jouer de sa voix selon sa fantaisie. En plus d'ajuster sa voix et son élocution de sorte à être entendu et compris, celui-ci doit suivre les règles dictées par le contexte social dans lequel il se trouve. Lorsque les paramètres d'une voix suivent le code approprié à un contexte donné, il est plus aisé d'en comprendre la signification. Anne Karpf, sociologue britannique, s'est intéressée à ces codes qui circonscrivent l'utilisation de la voix dans différentes cultures. Elle observe que certaines règles, à prime abord anodines, sont si bien ancrées qu'elles deviennent des réflexes. Entre autres observations caractérisant notre culture nord-américaine, notons celle-ci :

La hauteur de la voix féminine est généralement plus basse en situation officielle que dans les conversations de tous les jours : quand elles parlent de sujets sérieux, les femmes suppriment les hauteurs élevées qu'elles utilisent quand elles discutent à bâtons rompus [...]. (Karpf, 2008, p. 285)

Ces codes s'acquièrent dès l'enfance, en fonction d'un système de valeurs liées à la société dans laquelle nous vivons. Ils font partie intégrante de notre identité et de notre culture, et, sans même y penser, nous nous efforçons d'en respecter les paramètres. C'est

pourquoi le fait de transgresser socialement ces codes au niveau de l'intensité et/ou de la hauteur de la voix, ou encore au niveau du débit de la parole ou de son articulation, peut détourner la signification du message verbal, voire transformer le sens en non-sens et ainsi saboter une conversation.

3.1.2. Voix et culture

Ces balises de la communication sociale varient selon les peuples et les cultures. C'est pourquoi « la connaissance du "code culturel" est [donc] absolument indispensable pour pouvoir porter une appréciation vocale. La diversité des cultures explique l'extrême variété des voix ». (Cornut, 2009, p. 58) Si l'on tend l'oreille aux voix provenant d'autres cultures, on peut en effet noter de nombreuses différences au niveau des paramètres vocaux. À tel point que ces variations provoquent souvent des malentendus interculturels. Par exemple, certains peuples adoptent en société une intensité vocale très forte, alors que chez d'autres, celle-ci est modérée :

Les Chinois baissent volume et hauteur de leur voix pour attirer l'attention sur le sérieux du sujet ou l'intensité des sentiments qu'il leur inspire. Les Américains, eux, communiquent la même chose en haussant le ton et le volume de leur voix, de sorte qu'ils trouvent souvent les Chinois trop respectueux et pas assez déterminés. (Karpf, 2008, p. 322)

On remarque aussi, par exemple, que les Antillais ont l'habitude de varier la hauteur de leur voix, en passant rapidement du grave à l'aigu à l'intérieur d'une même phrase, alors que les Britanniques vont le plus souvent demeurer dans un même registre vocal, et n'en sortir qu'en de rares occasions. Chez les Français, on constate une prosodie plutôt monocorde, surtout si on les compare aux Espagnols, dont l'intonation des phrases module énormément, amplifiant ainsi l'aspect musical de leur langue.

Des différences apparaissent aussi au sein d'une même culture. Ainsi, selon le sociologue Pierre Bourdieu, la disposition de la bouche est déterminée par la classe sociale : « la classe ouvrière a une façon de manger et de boire dominée par le refus des "grands airs" ».

Un ouvrier de Glasgow parlera anglais avec un degré d'ouverture de la mâchoire et un positionnement de la langue différents d'un habitant de Glasgow issu des classes moyennes ». (*in* Karpf, 2008, p. 319) Ces différences peuvent se manifester en permanence ou n'être que circonstancielles : « Un cultivateur du Burundi, quelle que soit son éloquence naturelle, est obligé de bégayer, de crier ou de parler comme un idiot quand son adversaire est un berger ou un autre supérieur. » (Karpf, 2008, p. 318)

Enfin, les distinctions vocales entre un peuple et un autre ne relèvent pas que de la culture, mais aussi de la physiologie. Comme le corps s'adapte à son environnement, la façon dont la voix émerge du corps va différer géographiquement :

La voix colonise l'espace, elle est le pont entre les hommes. La langue utilise des phonèmes différents en fonction du territoire. [...] La colonisation de l'espace voix est sans doute l'une des raisons de l'existence des différentes langues de notre planète. Les différences géographiques ont influencé les structures anatomiques de notre faciès, de nos caisses de résonance, de nos cordes vocales elles-mêmes et donc, de notre voix. (Abitbol, 2005, p. 143)

Ainsi, en raison de la taille du larynx et de la forme de la boîte crânienne, on remarque que de façon générale les Asiatiques possèdent des voix plus aiguës et dont la résonance est plus étroite, alors que les Africains ont des voix généralement plus graves et dont la résonance est dite ample, large et ronde.

De plus, des aptitudes vocales se développent en fonction des caractéristiques propres à chaque peuple. Ainsi, par l'exercice des chants religieux, les Arabes développent une plus grande mobilité du larynx et un meilleur contrôle de l'appui vocal. Les moines tibétains, par l'utilisation poussée des résonateurs du visage à travers leur technique de chant sacré, vont développer une résonance beaucoup plus marquée de leur voix parlée. Inversement, d'autres cultures, peu habituées à solliciter leur voix autrement que pour l'usage de la parole, vont devoir s'entraîner davantage afin d'élargir leurs capacités vocales.

Pour l'exercice *Une petite longueur d'onde*, nous avons volontairement choisi de ne pas porter attention aux règles vocales de la langue, notre travail se concentrant plutôt sur la

voix en dehors de l'utilisation des mots. Nous nous sommes donc intéressé à des façons originales de vocaliser, spécifiques à d'autres cultures. Souvent proches du chant, ces mouvements vocaux s'éloignent considérablement de notre façon d'émettre la voix, et ce, tant dans la mécanique de production vocale que dans les paramètres qui circonscrivent leur expression. Nous avons donc cherché à comprendre la façon dont ces voix autres émergent du corps, puis, nous avons tenté d'en saisir la signification première, afin de mieux nous en éloigner par la suite. Nous avons ainsi concentré notre attention sur leur forme sonore et, selon nos propres paramètres — influencé par notre culture nord-américaine —, nous avons écouté ce qu'elle évoquait pour nous. C'est donc à partir de ces considérations que nous avons intégré certaines formes de chant dans notre essai scénique, en tentant de donner à ces gestes vocaux une toute nouvelle signification.

3.2. Au-delà des codes : de nouvelles fonctions signifiantes

3.2.1. La voix double — les chants diphoniques

Les pasteurs nomades de Mongolie et de la république de Touva, les moines des monastères de Gyütö en Inde et les femmes du peuple xhosa en Afrique du Sud pratiquent, depuis plusieurs siècles, une technique vocale très particulière : le chant diphonique qui, comme son nom l'indique, se caractérise par l'émission conjointe de deux sons. Le premier, appelé *son fondamental* ou *bourdon*, consiste en l'émission contrôlée d'une note, tenue à la même hauteur, avec la même puissance, sur la même expiration. Le bourdon représente la structure de base à partir de laquelle le deuxième son vient se former. Ce deuxième son, dit *son harmonique*, correspond quant à lui à l'amplification de certaines harmoniques du son fondamental, obtenue en variant la position des cavités de résonance. En modifiant la position de la mâchoire, de la langue et des lèvres, le chanteur modifie la configuration de ses résonateurs situés dans les cavités bucco-nasales. En dirigeant le son dans ces cavités, certaines harmoniques sont renforcées, à tel point que, parfois, leur présence sonore surpasse celle du son fondamental. Ainsi, en jouant avec les différentes configurations possibles de ses

cavités de résonance et en agencant les diverses sonorités harmoniques produites, un chanteur entraîné peut produire une mélodie très élaborée.

Chacun des peuples qui utilisent cette forme de chant lui prête une signification différente. Par exemple, tout en gardant les troupeaux, les pasteurs nomades de Mongolie jouent de leur voix telles une flûte ou une guimbarde et offrent leurs chants aux « esprits tutélaires des rivières, des montagnes [et] des animaux qui les entourent ». (Dubreuil, 1997, p. 5) Chez les Touvains du sud de la Russie, le *karguiraa*² se veut avant tout une imitation du cri de la chamelle. Celle-ci brame d'une manière très caractéristique, et la ressemblance de son cri avec les sonorités du chant diphonique est, semble-t-il, frappante. Ainsi, lorsqu'une femelle rejette son petit, ce qui arrive fréquemment après une première mise-bas, le berger chante pour amadouer la mère et l'enfant, et favoriser leur rapprochement. (Léotar, 2006, p. 353) Pour les moines tibétains, cette forme de chant fait partie intégrante des pratiques méditatives et des rituels sacrés. Le bourdon permet de rester en contact avec les éléments terrestres, alors que les sonorités harmoniques s'élèvent et s'adressent à la sphère divine. Enfin, les chants des femmes xhosa, quant à eux, sont toujours pratiqués en groupe et accompagnent les cérémonies initiatiques, comme le passage de la puberté à l'âge adulte chez les filles et les garçons. (Dubreuil, 1997, p. 5)

La technique du chant diphonique se transmet dans les différentes cultures de parent à enfant ou de maître à élève. Elle s'acquiert à force d'explorations et d'expérimentations, et demande plusieurs années avant d'être maîtrisée. Si les chanteurs virtuoses qui pratiquent le chant diphonique impressionnent tant, c'est d'abord parce que la technique en soi, qui donne à entendre deux sons simultanés provenant de la même personne, crée un effet d'étrangeté qui étonne et captive, mais aussi parce que la difficulté à atteindre une virtuosité à travers cette technique est si grande que les maîtres du chant diphonique sont rares, d'où la valeur attribuée à leurs chants.

² Terme employé dans la langue de Touva et également utilisé par les Mongols pour désigner la technique du chant diphonique.

Au cours de nos recherches, nous avons ausculté les caractéristiques de ce type de chant. Avec l'aide de Monsieur Bernard Dubreuil, qui a étudié le chant diphonique auprès d'un grand maître, qui s'exerce à cette forme de chant depuis plus de vingt ans et en maîtrise aujourd'hui les rudiments, nous avons entamé un travail technique autour de cette pratique. La principale difficulté de ce chant ne réside pas tant dans la compréhension de son fonctionnement — qui en soi est assez simple —, mais plutôt dans le développement d'un savoir-faire. Afin d'émettre des sonorités harmoniques de façon audible et avec une certaine puissance, il faut d'abord expérimenter diverses configurations des cavités de résonance, apprendre à diriger la voix vers ces cavités et varier finement ces positions afin d'isoler le son harmonique et ce, tout en émettant un son fondamental contrôlé et soutenu. Un travail qui s'acquiert à force d'expérimentations et, surtout, avec beaucoup de temps et de patience.

Lorsqu'est venu le moment de concevoir la trame narrative d'*Une petite longueur d'onde*, notre pratique du chant diphonique n'en était encore qu'aux balbutiements. Il nous était impossible d'intégrer à notre création cette forme de chant de façon convaincante. Les résultats de nos efforts étaient encore inconstants et maladroits. La piètre qualité sonore de nos chants était à des lieues de celle des moines tibétains ! Cependant, même si le résultat sonore n'était pas concluant, les efforts qu'exige la production du chant diphonique ont stimulé notre imagination. En effet, pour émettre des sonorités harmoniques, l'apprenti chanteur doit d'abord arriver à maintenir un son fondamental de façon constante, ce qui, en soi, demande une forte dépense d'énergie. Ensuite s'ajoute un travail d'exploration de la résonance où le chanteur doit varier, par des mouvements fins et précis, les positions de la langue, de la mâchoire et des lèvres, ce qui nécessite une grande concentration. Enfin, dans le but de peaufiner son exploration, le chanteur doit exercer son écoute interne et externe, afin de constamment s'ajuster, ce qui accapare toute son attention.

Ce travail intense et exigeant et, surtout, les manifestations de ce travail sur le corps et sur la voix sont rapidement devenus les éléments centraux de la scène du *Bureau*³. En amplifiant dans le jeu d'acteur l'effort fourni pour maintenir le son fondamental, en concentrant l'attention sur la tête à travers le travail au niveau des résonateurs et en arrivant à

³ Voir captation vidéo à 18min15.

laisser entendre de façon aléatoire quelques sonorités harmoniques aiguës et perçantes (dans la mesure où nous arrivions à en produire), nous avons tenté de transmettre l'image d'un homme fournissant un effort intellectuel très intense et dont l'acharnement donne à entendre — à l'aide des sonorités harmoniques — un cerveau qui surchauffe et qui, parfois, se court-circuite. Ainsi, faute d'avoir emprunté aux chants diphoniques la signification qu'ils ont chez tel ou tel peuple, nous avons utilisé le travail de recherche de ces sonorités afin d'évoquer tout autre chose. À l'inverse des Tibétains qui atteignent un état de paix intérieure à travers ces chants, la difficulté de produire ces sons nous a permis d'évoquer la difficulté de soutenir un effort intellectuel très intense et les effets néfastes de celui-ci.

3.2.2. La voix qui gronde — les chants de gorge inuits

Un autre type de chant a suscité notre intérêt par sa texture sonore et son incroyable puissance : les chants de gorge des femmes inuites. Connus aussi sous le nom de *katajjaq*, ces chants gutturaux ou chants haletés sont en réalité des jeux vocaux dont la pratique s'exerce la plupart du temps dans un contexte de compétition amicale. Les règles de ces joutes vocales sont très précises : deux femmes se font face, à proximité l'une de l'autre. En alternance, elles émettent des sons en variant la hauteur et en les faisant résonner tantôt dans les cavités pharyngobuccales, tantôt dans les cavités nasales, afin d'en modifier la texture sonore. Les divers sons, émis autant lors de l'inspiration que lors de l'expiration, s'inspirent d'éléments très variés :

Des syllabes sans signification (ou dont on ne comprend plus la signification), mais aussi des mots archaïques, des noms d'ancêtres ou de personnes âgées, des noms d'animaux, des toponymes, des termes désignant un objet qu'on a sous les yeux au moment de l'exécution du jeu, des cris d'animaux (parfois des cris d'oie, mais pas uniquement), des bruits de la nature, mais aussi la mélodie empruntée à un aqausiq — un chant affectueux composé pour un bébé — l'air d'un chant de danse à tambour ou d'un cantique religieux. (Nattiez, 2011, s.p.)

Rapidement, les sons émis par les deux voix s'organisent afin de créer un motif sonore s'apparentant à une courte phrase musicale. Le motif, « caractérisé par un contour intonatif spécifique et un pattern fondé sur l'alternance des sons voisés/non-voisés et expirés/inspirés », est répété un nombre aléatoire de fois. (Nattiez, 2011, s.p.) Lors de la joute, l'une des deux chanteuses peut décider de changer de motif à tout moment, et l'autre doit transformer son émission sonore afin d'adopter le nouveau motif introduit. L'effet d'ensemble résulte de la superposition des deux motifs, tantôt identiques, tantôt légèrement décalés, tantôt complètement différents. Il donne à entendre un mouvement vocal très rythmé, avec des voix en accord ou en contraste. Des joueuses d'expérience arrivent à créer une homogénéité sonore telle qu'il est impossible de discerner qui fait quoi. Le jeu s'arrête lorsque l'une des femmes se trompe dans l'exécution des motifs sonores, perd son souffle ou se met à rire. Bien que la dimension ludique soit toujours au premier plan, les joueuses n'en sont pas moins appréciées pour leur endurance et pour la qualité des sons qu'elles produisent, car certaines sonorités sont considérées comme plus difficiles à bien exécuter que d'autres.

Le fait que ces jeux soient exclusivement attribués aux femmes « résulte d'un mode de vie traditionnel : les garçons faisaient aussi l'apprentissage de ces jeux, mais ils perdaient l'habitude de les pratiquer lorsqu'ils étaient en âge de participer à la chasse avec les adultes mâles. » (Nattiez, 2011, s.p.) Si aujourd'hui ces jeux vocaux remplissent une fonction exclusivement ludique, par le passé, il en allait tout autrement. Ils étaient utilisés entre autres pour endormir les bébés, pour célébrer le retour des hommes de la chasse, parfois simplement pour passer le temps et, les jours de grand froid, de par l'action musculaire que ces chants suscitent, ils servaient à se réchauffer. En outre, selon le musicologue Jean-Jacques Nattiez :

Le katajjaq a, dans le passé, rempli une fonction chamanistique, participant à une sorte de division symbolique du travail : pendant que les hommes étaient à la chasse, les femmes jouaient au katajjaq pour influencer l'esprit des éléments naturels ou des animaux (nommés ou imités dans le jeu) et contribuer ainsi, à distance, à la réussite d'une activité essentielle à la survie. (Nattiez, 2011, s.p.)

Pour les besoins de notre création, nous avons cherché une personne-ressource pour nous enseigner la pratique des chants haletés des Inuits. Malheureusement, nous nous sommes heurté à de nombreux refus. En effet, les rudiments de cette pratique vocale se

transmettent seulement de la mère à ses enfants, et ouvrir la voie de ces chants à des gens appartenant à d'autres cultures représente en quelque sorte un manquement à la tradition inuit. Afin d'en découvrir les clés et les mécanismes, nous avons décidé d'apprendre de notre propre chef le fonctionnement de cette pratique. Nous avons donc travaillé à partir de captations vidéo d'une célèbre chanteuse inuit, Tanya Tagak⁴, qui a intégré les sonorités des chants gutturaux à la musique contemporaine. À force d'écoute, d'observations et d'expérimentations, nous avons réussi à nous rapprocher de certaines des sonorités caractéristiques de ces chants. Tout comme pour les chants diphoniques, l'objectif n'était pas d'arriver à une parfaite maîtrise de cette pratique vocale, mais plutôt de nous inspirer de quelques sonorités appartenant aux chants inuits et d'arriver à nous en approcher suffisamment pour réussir à les intégrer à notre travail.

D'emblée, les sonorités gutturales et les autres, plus aiguës, des chants inuits, nous laissaient une impression qui allait à l'encontre de leur signification originelle. Pour les Inuits, ces sons imitent des bruits de la nature, des cris d'animaux, le tout dans un esprit léger et ludique. Pour nous, ces sonorités tantôt graves, tantôt perçantes, évoquaient plutôt l'expression de la rage, de la colère et de la peur. L'utilisation du registre vocal le plus grave, accompagnée d'un vrombissement de l'air dans le pharynx, donne à entendre une voix profonde, bouillante, presque véhémence : des caractéristiques que l'on associe rapidement à la colère. Ainsi, l'imitation ludique que fait un Inuit du vent dans un arbuste est perçue dans nos oreilles de Nord-Américains urbains comme une voix qui gronde, une voix potentiellement dangereuse. Les sonorités très aiguës, perçantes et souvent psalmodiques qui se veulent l'imitation de cris d'animaux donnent quant à elles l'impression d'une plainte, d'un cri de douleur ou d'un cri apeuré. L'exploration de ces mouvements vocaux et le sens qui, pour nous, se dégageait de ces sonorités, ont donné naissance aux scènes de *La poursuite*⁵ et de *La confrontation*⁶. C'est à partir de nos explorations autour des chants de

⁴ Démonstration et discussion autour des chants traditionnels inuits, par Tanya Tagak, sur iTunes University — The Open University 2009 — Inuit throat singing : <http://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewPodcast?id=380223298>

⁵ Voir captation vidéo à 29min40.

⁶ Voir captation vidéo à 32min30.

gorge inuits qu'est apparue l'ampleur du conflit que vivaient nos deux protagonistes. Ces deux scènes qui se succèdent sont rapidement devenues, pour nous, le cœur de notre création : c'est en prenant comme point de départ ce conflit que nous avons construit le reste de notre trame narrative.

3.3. Une voix universelle ?

3.3.1. De la buccalité à la vocalité

Bien que cette recherche se soit en grande partie intéressée aux codes vocaux de diverses cultures, elle s'est aussi attachée à trouver un dénominateur vocal commun à tous les humains, peu importe la provenance de ceux-ci. Comme les différences entre les voix culturelles sont souvent une conséquence du développement physique, psychologique et social des individus, nous avons cru bon d'observer la voix juste avant qu'elle ne soit teintée par quelque influence. Le retour aux sources de la voix, aux balbutiements des nouveau-nés, a permis d'investiguer la voix pré-langagière. Cette voix encore vierge de l'apprentissage de la parole est explorée par les nourrissons à travers divers jeux labiaux, buccaux, dentaux, nasaux et pharyngés. Avant même de chercher à communiquer, tous les poupons jouent de leur voix pour le simple plaisir de la découverte : « la production vocale est activité autoérotique avant d'être communication. L'enfant tire du plaisir de la phonation en tant qu'activité orale, et il apprend, à titre secondaire, à tirer du plaisir du fait de s'entendre lui-même ». (Moses, 1954, p. 18) Ainsi, il est apparu primordial de faire une place, à travers nos explorations, à la (re)découverte de cette voix. Plutôt que de s'attarder à l'*oris*, terme latin désignant la bouche en tant qu'outil servant à communiquer, l'attention s'est plutôt portée sur la *bucca* : la bouche comme cavité et comme organe.

Pour cette exploration, toute l'attention fut consacrée aux sensations physiques que provoque le passage du souffle sonorisé dans le corps, et ce, des cordes vocales jusqu'au bout des lèvres, en passant par toutes les cavités du visage. Un peu comme l'enfant qui découvre ses propres possibilités vocales, nous avons tenté de nous laisser surprendre par le

mouvement des joues qui se gonflent, la sensation de l'air expiré qui frappe sur les dents, la vibration du son dans le nez ou la gorge, puis par les divers mouvements du larynx, du pharynx, de la langue, des lèvres et du voile du palais. Ces explorations ont mené à la scène du *repas*⁷ — une composition sonore faite à partir de jeux de bouche. Les sonorités produites étaient inspirées de diverses actions liées à l'acte de se nourrir : mastiquer, déglutir, aspirer, avaler et, même, éructer et régurgiter. À l'instar de Georges Aperghis⁸, compositeur et metteur en scène qui aime explorer le son de la voix humaine dans ses projets de théâtre musical — et à qui nous avons voulu faire un clin d'œil avec cette scène —, nous avons tenté d'utiliser ces éléments comme matière musicale.

Pour Aperghis, l'acteur faisant partie d'une expérimentation sonore et musicale joue le même rôle qu'un instrument de musique : il est un instrument à voix dont la principale fonction est de « cracher » des sons. Comme ce metteur en scène et compositeur cherche à faire musique de tout, lorsque vient le moment de faire son choix de matériaux sonores, il considère tous les sons pouvant être émis par la voix humaine, et ce, sans discrimination quant à leur texture, leur couleur, l'intensité avec laquelle ils sont émis, non plus qu'au sens premier qu'ils évoquent. Chez Aperghis, les choix vocaux, même pour un spectacle à fort caractère théâtral, sont toujours régis par « des critères musicaux, au lieu d'être régis par la logique d'un récit linéaire ou par un moteur scénique ». (Rothstein, 2003, p. 468)

C'est donc en nous inspirant de cette idée d'Aperghis que la scène du *Repas* fut travaillée. Parmi les diverses sonorités qui émergeaient de nos jeux vocaux, les plus originales furent retenues. À partir de cette sélection d'éléments bruts, nous avons modelé la matière sonore en l'amplifiant, en l'étirant et en la déformant afin d'arriver à une série d'éléments peaufinés et que nous étions capable d'exécuter avec précision. Ensuite, à chacun de ces sons choisis et maîtrisés, nous avons associé un geste ou un mouvement qui venait spontanément lors de la production du son, s'accordant naturellement avec celui-ci. Puis, nous nous sommes amusé à styliser ces gestes, de la même façon que nous avons stylisé les sons. Les sonorités et les gestes choisis ont par la suite été organisés afin de créer une phrase

⁷ Voir captation vidéo à 14min30.

⁸ <http://www.aperghis.com>

rythmique simple, qui donnait à voir et à entendre des gestes et des sons produits en alternance, sur un rythme lent, puis sur un rythme de plus en plus rapide, pour se terminer en une cacophonie organisée.

Le rythme lent du début permettait d'exposer différentes séquences faisant partie de l'acte de manger. Puis, l'augmentation de la vitesse d'exécution évoquait la rapidité avec laquelle, dans notre société, les gens s'empiffrent, par manque de temps. Répétées en boucle et exécutées de façon mécanique, les différentes séquences suggéraient l'idée que pour nos deux protagonistes, l'action de manger avait perdu toute dimension sensuelle, pour devenir un automatisme, voire un acte robotique. Bref, la scène du *Repas*, construite à partir de la redécouverte du plaisir d'émettre des sons, de l'observation de nos sensations physiques et de l'écoute des sonorités ainsi produites, en est venue à suggérer tout le contraire : *Le repas* présentait des individus pour qui manger est un acte dépourvu de tout plaisir, de toute sensation physique ou émotive. Seuls dans leur espace, ces deux êtres robotisés évoluaient sans contact avec le monde environnant, et sans contact avec leur propre intériorité.

3.3.2. Façonner le souffle, modeler le son

De la même façon que nous avons tenté de mettre en évidence les sonorités buccales/musicales liées à l'acte de manger dans la scène du *Repas*, nous avons aussi travaillé à mettre de l'avant d'autres sonorités vocales présentes dans des actions de tous les jours, mais qui, la plupart du temps, passent inaperçues. Dans la scène de *L'habillement*⁹, nous voulions laisser entendre les mouvements de voix qui émergent d'un corps qui s'agite et se presse. Afin de les mettre en évidence, ceux-ci ont été amplifiés, décuplés, étirés. Mais peu importe les essais répétés, ils n'arrivaient pas à occuper le premier plan. Plutôt que de percevoir les sons, toute l'attention était happée par la vision des corps en agitation. Pourquoi, même en amplifiant au maximum un mouvement vocal, celui-ci passait-il inaperçu ? Puis, vint à notre esprit une réflexion de Robert Wilson :

⁹ Voir captation vidéo à 6min25.

Sur une commode Louis XIV, dit Wilson, je peux mettre par exemple une pendule ou un candélabre Louis XIV, mais je peux aussi le remplacer par un ordinateur. Ne sera-t-il pas plus facile de percevoir l'ordinateur et la commode baroque ? Parce qu'il y a là deux formes qui s'opposent et se détachent, et que leur différence fait que chacune aide à rendre l'autre plus perceptible. Donc la relation de l'une à l'autre est qu'elles n'ont pas de relation. (Wilson in Maurin, 1998, p. 148)

Le travail de Wilson s'attache donc, entre autres, à créer des écarts entre les divers éléments en scène, afin que ceux-ci puissent être appréciés isolément par l'observateur : « la dualité, le clivage, la différence aiguissent la perception, là où la redondance, l'unité, la ressemblance l'émousseraient. » (Maurin, 1998, p. 148) En revisitant la scène de *L'habillement* à la lumière de cet exemple, nous sommes arrivé à la conclusion que si les sonorités vocales présentes dans l'empressement et l'agitation ne retenaient pas l'attention, c'est qu'elles étaient complètement en accord avec les corps qui les produisaient. La concordance du mouvement physique et de la voix qui en émergeait donnait à voir et à entendre un mouvement dans sa globalité, mais ne permettait pas de distinguer les caractéristiques qui le composent. Ainsi, pour arriver à créer un effet de loupe sur certaines sonorités bien précises, nous avons cherché à détacher celles-ci du mouvement d'ensemble. Nous nous sommes appliqué à créer un écart entre le mouvement des corps dans l'espace et le mouvement produit par le souffle et la voix à l'intérieur de ces mêmes corps.

Dans la scène de *L'habillement*, les deux protagonistes devaient enfiler leurs vêtements à toute vitesse suivant une chorégraphie gestuelle, tout en donnant à entendre l'essoufflement et les bribes de voix qui s'échappent du corps agité. Afin de créer un écart entre le corps qui se presse et la voix qui déborde de ce corps, nous avons choisi de dénaturiser la gestuelle en utilisant le ralenti. Ainsi, à certains moments précis de la chorégraphie, celle-ci allait jusqu'à la presque immobilité. En revanche, les mouvements internes des corps à bout de souffle et des éclats de voix qui en jaillissaient, eux, demeuraient les mêmes, allant parfois jusqu'à être amplifiés. Lors de ces instants de ralenti, les deux langages n'allaient plus de pair : de l'image des corps presque statiques se détachaient les voix en mouvement. En plus de se manifester sur le plan sonore, celles-ci donnaient à voir d'autres mouvements que l'on oubliait dans l'agitation d'ensemble : ceux de l'abdomen et de la cage thoracique, tous deux affairés à produire un souffle à bout de souffle, ainsi que ceux de la gorge et du visage,

affectés par l'extériorisation de cet essoufflement. Ainsi, tant du point de vue sonore que visuel, cet écart entre la quasi-immobilité des corps en scène, initialement agités, et l'expression sonore de l'essoufflement a créé un effet de gros plan sur les voix, ainsi que sur le travail du corps nécessaire pour les produire.

Composer un souffle en désaccord avec le mouvement naturel du corps ne fut pas un travail aussi aisé qu'on le croyait. Dans les moments où le corps, le souffle et la voix suivaient un même rythme, une même cadence, il était assez facile d'amplifier l'effet d'essoufflement et de laisser se manifester à travers ce souffle intense des élans vocaux. Par contre, lors des moments de ralenti, il a fallu fabriquer complètement cet essoufflement, puisque celui-ci n'était plus réellement ressenti. Cette composition, qui sollicitait fortement le muscle du diaphragme et les muscles intercostaux, était particulièrement difficile à maintenir du fait qu'elle résultait d'un effort musculaire spécifique plutôt que de suivre un élan de l'ensemble du corps. L'essoufflement n'était plus la conséquence de l'agitation du corps, mais devenait une action produite consciemment. Ainsi, l'écart que nous cherchions à créer en scène entre l'immobilité des corps et l'agitation dans le souffle et la voix s'est aussi fait ressentir physiquement comme une discordance. Car rien n'est moins naturel pour le corps que de vivre un essoufflement intense tout en essayant de conserver son immobilité.

3.4. Les voix de l'imaginaire

3.4.1. Les voix mythiques — la sirène et le Minotaure

La majeure partie du temps, les voix de l'essai scénique *Une petite longueur d'onde* s'attachent à dire les émotions, les sensations et les états ressentis et vécus par les protagonistes tout au long de cette journée fictive, car c'était là en effet le cœur de notre projet. Mais il nous importait aussi d'utiliser la voix pour stimuler l'imaginaire. Tout d'abord, le nôtre, en tant que créateur désirant explorer des zones vocales encore inconnues. Puis, celui du spectateur, dans le but de susciter chez lui le désir de sortir d'un mode de perception ancré dans le réalisme psychologique en lui proposant, à partir de ce qu'il voit mais surtout

de ce qu'il entend, d'autres pistes d'interprétations. Ici, la difficulté était de taille : comment, avec un simple mouvement vocal, ouvrir le champ de l'imaginaire ?

Nous avons trouvé chez Claude Régy une piste d'expérimentation fort intéressante. En processus de création, afin d'aider les acteurs à sortir de leurs repères habituels et de laisser émaner à travers leur interprétation une dimension plus grande que nature, Régy se réfère souvent aux mythes. Ceux-ci, à travers des histoires sacrées et de multiples symboles, relatent non seulement l'origine du monde, mais arrivent à cerner l'humain dans ce que son existence a de plus intime et universel :

Dans les mythes, comme dans les contes, on voit perpétuellement les gens se transformer en végétaux ou en animaux, redevenir des êtres humains, se marier avec des astres, revenir sur la terre baiser leur femme après avoir fait l'amour à la dame-soleil avec un sexe de glace. Ce qui semble pur délire de l'imaginaire parle de choses de nous très primitives, très primordiales, dilatées dans la totalité de l'univers. (Régy, 1991, p. 33)

Ainsi, le mythe permet, d'une part, de travailler sur des traits propres à tous les humains et pouvant donc être reconnaissables et, d'autre part, par ses nombreux symboles, de travailler sur des archétypes, sans se soucier d'une logique psychologique. L'idée de convoquer des voix appartenant à des personnages de la mythologie nous est ainsi apparue comme un superbe prétexte pour aborder des zones vocales plus difficiles à intégrer dans la trame narrative de la vie quotidienne. Les voix les plus étranges, tant dans leur tessiture que dans leur amplitude, trouvaient dans le mythe un territoire leur permettant de s'exprimer en toute liberté.

La scène choisie à cet effet fut celle du *Rêve-cauchemar*¹⁰. Deuxième séquence de l'essai scénique, elle se situe juste avant que les protagonistes n'entament leur journée, alors qu'ils sont encore dans un état de sommeil. L'espace du rêve apparaissait comme un lieu tout indiqué pour explorer les avenues vocales de l'imaginaire. Nous avons voulu ici travailler sur le contraste : comme la scène précédente, *La naissance de la voix*, donnait à entendre une voix féminine claire, fine et ténue, nous avons choisi d'y opposer une voix masculine

¹⁰ Voir captation à 2min50.

gutturale, aux sonorités très graves et très profondes. Ces voix contrastées suggéraient d'emblée l'idée d'une voix céleste et d'une voix infernale, provenant de l'Hadès. Par contre, nous tenions à nuancer cette idée. Le premier mythe qui est apparu à notre esprit à l'écoute de ces sonorités est celui du Minotaure. La voix gutturale pouvait être associée à la créature mi-homme, mi-taureau, et celle plus douce renvoyait à la jeune vierge donnée en sacrifice à la bête. Nous nous sommes donc inspiré de ce mythe pour laisser entendre dans l'échange vocal la menace du monstre, ainsi que la peur contrôlée et la douce supplication de la jeune sacrifiée. Cela a donné une direction, une motivation à notre échange vocal, tout en nous permettant d'aller dans des zones qui débordaient des sonorités humaines connues. Le rapport menaçant/menacée, mais surtout les archétypes de la bête et de la jeune fille pure ont donné lieu à des variations vocales qui s'exprimaient tantôt dans l'amplitude et dans l'éclat, tantôt dans le contrôle et la retenue, le tout, entrecoupé de ruptures.

L'évocation du mythe du Minotaure a permis de construire dans cette scène une première relation entre les deux protagonistes à travers leurs échanges vocaux. Par ailleurs, lors de la présentation d'une première étape du travail, cette scène, encore en construction, a inspiré chez nos auditeurs-observateurs l'idée du mythe d'Ulysse, envoûté par les sirènes. Cette nouvelle piste, qui éclairait différemment le rapport entre les protagonistes, est immédiatement devenue un complément à notre première version. Ainsi, nos explorations se sont aussi penchées sur cette rencontre d'Ulysse et des sirènes, telle qu'évoquée dans *L'Odyssée* d'Homère : après avoir fait couler de la cire dans les oreilles de ses marins pour qu'ils ne puissent pas entendre les sirènes, Ulysse s'est lui-même fait attacher au mât de son navire afin de pouvoir jouir de leur chant sans être tenté de se précipiter vers elles. La voix gutturale du Minotaure se transformait par moments en plainte lancinante du héros de *L'Odyssée* tentant de résister au chant de la sirène. La voix apeurée de la jeune fille vierge devenait, quant à elle, de plus en plus séduisante et envoûtante, voire presque dangereuse, puisqu'elle donnait l'impression qu'elle pourrait ensorceler sa victime.

Ce recours au mythe nous a certes permis d'explorer des nouvelles zones vocales, mais surtout, il a permis de motiver l'échange entre les deux voix. Si les référents mythologiques qui ont servi de déclencheurs n'étaient probablement pas reconnaissables pour les

spectateurs, ils leur ont par contre donné à entendre un échange vocal dynamique à travers lequel on pouvait sentir une répartie. D'après leurs témoignages, certains spectateurs ont apprécié cet échange d'un point de vue strictement formel, comme une musique contrastante, tandis que d'autres ont perçu un rapport trouble entre deux êtres, les voix laissant entendre une certaine complexité dans la relation, et surtout, une ambiguïté dans les rapports de forces.

3.4.2. La métaphore vocale — le cœur dans la gorge

Bien que la trame narrative d'*Une petite longueur d'onde* soit fondée sur des actions reconnaissables de la vie quotidienne, l'esthétique de jeu dans son ensemble (voix, corps, gestes, mouvements) peut être qualifiée de stylisée : simplifiée, épurée, débarrassée de tout superflu et ce, dans le but de mettre le point focal sur la corporéité de la voix. Outre cette stylisation du quotidien, nous avons aussi cherché à glisser par moments vers un registre plus proprement poétique, en utilisant la voix comme métaphore.

L'utilisation que nous avons faite des chants diphoniques dans la scène du *Bureau* en est un parfait exemple. Cette scène présentait un homme, debout dans sa mallette de travail, effectuant un effort vocal soutenu afin d'émettre des sonorités difficiles à produire. Opérant par substitution analogique, la voix et l'image permettaient de créer des associations métaphoriques entre ce qu'on voyait et entendait et l'idée d'un travail cérébral très intense¹¹. Ce travail de métaphorisation fut repris ponctuellement dans diverses séquences de notre essai scénique. Citons, à titre d'exemple, la scène du *Retour à la maison*¹², où la femme émet une note et la tient, comme pour se remettre au diapason de sa vie, de son quotidien, momentanément bouleversés. Ou encore, la scène de *La poursuite*¹³, où la tension entre l'homme et la femme se laisse entendre à travers des murmures gutturaux chez lui, aigus et soufflés chez elle. Ces murmures se transformaient progressivement en cris : ceux, graves et imposants, de l'attaque et de l'accusation, et ceux, aigus et fuyants, de la peur et de l'esquive.

¹¹ Voir 3.2.1, en particulier la page 59.

¹² Voir captation vidéo à 28min30.

¹³ Voir captation vidéo à 29min40.

Ces murmures et ces cris, qui ponctuaient l'altercation entre l'homme et la femme, ont été abordés à travers la métaphore du prédateur et de la proie et une réinterprétation vocale très personnelle de cris bestiaux : ceux du loup resserrant son emprise sur la perdrix.

Nous avons aussi choisi d'aborder la métaphore vocale à travers l'illustration d'une expression langagière particulièrement forte. À la suite de la scène du *Cri muet*, qui suivait la rupture amoureuse du couple, survient une autre scène, où l'on peut voir l'homme s'affaler doucement au sol, complètement déboussolé. Pour cette scène, nous cherchions un moyen d'exprimer ce qui survient immédiatement après avoir subi un choc difficile et ressenti une émotion très intense : le moment de trouble, où l'émotion est encore présente mais moins accaparante, où l'on ne comprend plus ce qui vient de se passer, où l'on est sans mots et sans voix. Afin de trouver la meilleure façon d'aborder cet état, et surtout, de bien en saisir l'essence, nous avons d'abord tenté de le nommer. L'expression la plus éloquente qui est venue à notre esprit fut « avoir le cœur pris dans la gorge ». Cette expression métaphorique induit l'idée de l'émotion qui surgit à l'intérieur du corps, qui fait tout le trajet à travers le souffle afin de s'extérioriser vocalement, mais qui s'arrête dans la gorge, comme si le corps n'a plus la force pour propulser cette émotion à l'extérieur.

Expression imagée qui correspondait tout à fait à l'état que nous désirions traduire, *Le cœur dans la gorge*¹⁴ est devenu le titre de cette scène. Pour le travail corporel, nous avons recherché les sensations induites par cette image. D'abord, retrouver l'état émotif dans lequel nous plongeait le cri muet. Ensuite, trouver l'impulsion intérieure afin d'exprimer vocalement cet état. Puis, freiner cet élan au moment où le souffle traverse la glotte, à l'instant où le mécanisme laryngé se met en place, mais juste avant que les cordes vocales se touchent, que le souffle les fasse vibrer et que naisse la voix. Le mouvement de la glotte, se fermant et se rouvrant brusquement pour interrompre le flux d'air, provoquait un son sourd et profond rappelant celui du battement de cœur. Amplifié et reproduit suivant une rythmique continue, il nous a permis d'illustrer vocalement l'expression métaphorique sur laquelle nous travaillions.

¹⁴ Voir captation vidéo à 35min40.

Alors que la métaphorisation de la voix exigeait d'établir des analogies entre une situation donnée et son expression dans un mode réaliste avec la parole articulée, puis la transposition de celle-ci à travers une forme corporelle et vocale stylisée, ce travail d'illustration, quant à lui, était d'un tout autre ordre. Puisque les analogies étaient déjà présentes dans l'expression langagière, il consistait principalement à incorporer dans le corps, de façon sensible, l'image évoquée par l'expression afin de la faire vivre à la scène. Ainsi, la première approche comportait un travail de création plus important, alors que la seconde concernait surtout une façon d'interpréter. Néanmoins, dans les deux cas, le but recherché était le même : offrir une perception métaphorique de la réalité, en stimulant l'imaginaire et ses interprétations.

CONCLUSION

C'est toujours les voix qui restent, au final, et
c'est aussi toujours par elles que ça
commence [...].

(Jean-Jacques Schuhl, extrait
du roman *Ingrid Caven*)

L'élaboration de l'essai scénique *Une petite longueur d'onde* a permis de confirmer notre hypothèse de départ, à savoir que la voix en tant que matière sonore, prise en dehors de sa fonction de support à la parole, peut développer sa propre forme de langage à la scène — un langage corporel pouvant être utilisé comme épice de création scénique. Après avoir été explorées, travaillées, et avoir fait l'objet d'un tri et d'une organisation précise, nous croyons que les voix d'*Une petite longueur d'onde*, se faisant tantôt révélatrices de l'intériorité des protagonistes, tantôt formes sonores capables de susciter des images dans la tête des spectateurs-auditeurs, ont su s'ériger en langage à la scène. À travers les différents tableaux, évoluant en solo ou se répondant en duo ou en duel, elles ont réussi à se faire suffisamment signifiantes pour permettre au spectateur de suivre la trame narrative et de construire une histoire. De plus, en s'adressant principalement aux sens des spectateurs, ce langage vocal est parvenu à établir une communication sensible capable de transmettre, sans avoir à passer par l'intellect, des états, des émotions, des sensations.

Par contre, si nous avons réussi à *laisser dire* les voix d'*Une petite longueur d'onde* sans l'aide des mots, nous constatons, avec un certain regret, que nous ne leur avons pas toujours permis de *dire* autant que nous l'aurions désiré. En effet, le souhait à l'amorce de ce travail était d'arriver non seulement à permettre à la voix de dégager du sens, mais aussi d'arriver à offrir, à travers les mouvements vocaux proposés, une multiplicité de sens. Avec du recul, nous réalisons que la dimension polysémique de la voix fut le plus souvent écartée de notre travail.

Le désir que le spectateur puisse construire, à partir de notre proposition, sa propre histoire, et surtout la peur qu'il en perde le fil — voire, ne s'y accroche jamais — nous ont poussé, dans l'élaboration de notre travail, à préciser toujours plus la trame narrative et à y ajouter plusieurs signes indiciels, afin que l'histoire soit mieux vectorisée et plus accessible. Ainsi, la trame narrative, qui se voulait à la base très simple et assez ouverte, s'est progressivement définie au point de proposer une histoire sans trop d'équivoque. Non seulement celle-ci était désormais très claire à notre esprit, mais inconsciemment, nous avons tenté d'imposer notre direction, en laissant s'enchevêtrer avec le langage des voix quelques jeux de regards, quelques mimiques faciales, quelques gestes signifiants, créant de cette façon des cooccurrences laissant peu de place à d'autres interprétations.

Nous croyons cependant avoir réussi à ouvrir certaines scènes à une dimension plus polysémique, notamment la scène d'ouverture ainsi que la scène finale, qui ne comportent pas ce type de signes indiciels univoques. De fait, ces deux scènes utilisaient la voix comme métaphore : l'idée évoquée vocalement renvoyant à une autre, l'écart ainsi créé ne pouvait faire autrement que d'ouvrir les possibles sens. Toutefois, ces scènes ne s'ouvraient sur des significations plurielles que lorsqu'elles étaient prises en tant que parties distinctes. Car dès qu'elles étaient mises en relation avec les autres scènes d'*Une petite longueur d'onde*, un sens plus précis pouvait s'imposer dans l'esprit du spectateur et éclairer sa compréhension en aval ou en amont. Peut-être que notre volonté même de raconter une histoire était d'emblée une limite dramaturgique trop contraignante ?

Bref, après avoir exploré le potentiel narratif de la voix en tant que langage à la scène, une prochaine étape serait d'en expérimenter le potentiel plus proprement poétique, en tentant de l'ouvrir sur une multiplicité de sens possibles. Maintenant que le matériau nous est plus familier, nous devons apprendre à lui faire confiance et à lui donner une plus grande zone de liberté, sans chercher à tout contrôler. Ce qui implique de s'ouvrir à tout ce que le corps et la voix peuvent révéler d'impensable, d'invisible et d'improbable... Avoir confiance dans le fait que la petite vibration émise par le corps, et qui voyage sur un filet de souffle, détient l'immense potentiel de créer des mondes.

BIBLIOGRAPHIE

1. La voix à la scène

Badir, Sémir et Herman Parret (dir. publ.) 2001. *Puissances de la voix : corps sentant, corde sensible*. Limoges : PUL, 256 p.

Bailly, Jean-Christophe. 1995. *L'infini dehors de la voix*. Marseille: André Dimanche Éditeur, 38 p.

Banu, Georges (dir. publ.). 1995. *De la parole aux chants*. Arles : Actes-Sud, 106 p.

Boucher, Marie-Danielle. 1996. « Au-delà des mots : étude pratique de diverses techniques vocales et corporelles, traditionnelles, semi-traditionnelles et alternatives ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 82 p.

Bouteillet, Maïa et Marc Moreigne. 1999. « Le théâtre d'entre les mots ». In *Mouvement*, n° 6, octobre/décembre, p. 16-31.

Bovet, Jeanne, Jean-Marc Larrue et Marie-Madeleine Mervant-Roux. 2011. « Introduction », dossier « Le son du théâtre, 3, Voix Words Words Words ». *Théâtre/Public*, n° 201, p. 17-19.

Collomb, Michel (dir. publ.). 1997. *Voix et création au XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 321 p.

Dessons, Gérard (dir. publ.). 1997. Dossier « Penser la voix ». *La Licorne*, n° 41, 163 p.

Finter, Helga. 2003. « Mime de voix, mime de corps, l'Intervocalité sur scène ». In *Théâtre : espace sonore, espace visuel*, sous la dir. de Anne Surgers et Christine Hamon-Siréjols, p. 71-88.

———. 1981. « Autour de la voix au théâtre : voie de texte ou textes de voix? ». In *Performance, Text(e)s & Documents*, sous la dir. de Chantal Pontbriand, p. 101-109. Montréal : Parachute.

Gindt, Antoine (dir. publ.). 1990. *Georges Aperghis : le corps musical*. Arles : Actes Sud, 264 p.

Ginsbourger, Marianne. 1996. *Voix de l'inouï : le travail de la voix au Roy Hart Théâtre*. Barret-le-Bas : Souffle d'or, 160 p.

Grotowski, Jerzy. 1971. « La voix ». In *Le théâtre 1971*, sous la dir. de F. Arrabal. Paris : Christian Bourgois, p. 87-131.

Lefebvre, Marie-Claude. 1999. « La voix du personnage : influence de l'imagination matérielle et de l'anatomie ludique sur les caractéristiques du son et du phrasé dans l'interprétation d'*Agatha* de Marguerite Duras ». Mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 84 p.

Michel, François-Bernard. 2000. « La respiration et le cri ». In *Le corps en jeu*, ouvrage coordonné par Odette Aslan, Paris : Éditions CNRS, p. 55-59.

Monk, Meredith. 2002. « Notes sur la voix ». In *Terpsichore en baskets*, sous la dir. de Sally Bane, trad. de Denise Luccioni, p. 148-167. Paris : Chiron.

Paya, Farid (dir. publ.). 1998. Dossier « Les chemins de la voix ». *Théâtre/Public*, n° 142-143, 102 p.

Perroux, Alain. 2007. « L'opéra dernier cri : traitement de la voix dans l'opéra du XX^e siècle » In *L'opéra au XX^e siècle*, sous la dir. de Patrick Scemama et Stéphane Roussel, p. 71-80. Paris : Textuel.

Rothstein, Evan Jon. 2003. « Le théâtre musical d'Aperghis : un sommaire provisoire ». In *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XX^e siècle*, n° 7, mars. Paris : Publications de la Sorbonne, p. 465-486.

Triau, Christophe en coll. avec Georges Banu (dir. publ.). 2003. Dossier « Choralités ». *Alternatives théâtrales*, n° 76-77, 128 p.

Vitez, Antoine. 1982. « À l'intérieur du parlé, du geste, du mouvement : entretien avec Meschonnic ». In *Langue française*, n° 56, p. 24-34.

2. Théorie de la voix

Abitbol, Jean. 2005. *L'odyssée de la voix*. Paris : Robert Laffont, 519 p.

Arnaud, Alain. 1984. *Les hasards de la voix*. Paris : Flammarion, 109 p.

Barthélémy, Yva. 2003. *La voix libérée*. Paris : Robert Laffont, 348 p.

Barthes, Roland. 1982. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 282 p.
Notamment :

« Le grain de la voix » p. 236-245. Paru dans *Musique en jeu*. [1972].

« Écoute » p. 217-230. Paru dans *Encyclopédie Einaudi*. [1976].

Cohen-Lévinas Danielle et Barbara Cassin. 2008. *Vocabulaires de la voix*. Paris : L'Harmattan, 173 p.

Cornut, Guy. 2009 [1983]. *La voix*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : PUF, 127 p.

- Deniot, Joëlle, Catherine Dutheil et François-Xavier Vrait. 2000. *Dire la voix : approche transversale des phénomènes vocaux*. Paris, Montréal : L'Harmattan, 325 p.
- Dubreuil, Bernard. 1997. « Qui veut chanter plus d'une note à la fois ? ». In *La scena musicale*, vol. 2, n° 9, p. 4-8.
- Groshens, Jean-Claude (dir. publ.). 1980. « La voix, l'écoute ». *Traverses*, n° 20, 152 p.
- Karpf, Anne. 2006. *La voix: un univers invisible*, trad. de l'anglais par Geneviève Brzustowski. Paris: Autrement, 496 p.
- Léotar, Frédéric. 2006. « Les mélodies huchées des Touvas et des Ouzbeks, contexte et système musical ». In *Cahiers d'études mongoles, sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, vol. 36-37, p. 351-372.
- Léothaud, Gilles. 2003. *Théorie de la phonation*. Paris Sorbonne : UFR de musicologie, 110 p.
- Linklater, Kristin. 2006 [1976]. *Freeing the Natural Voice*. New-York : Drama Publishers, 226 p.
- Moses, Paul. 1954. *The Voice of Neurosis*. New-York : Grune & Stratton, 131 p.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2011. « Jeux vocaux inuit ». In *L'Encyclopédie de la musique au Canada*. [en ligne] Fondation Historica. Consulté à l'adresse <http://www.thecanadianencyclopedia.com>
- Ouellet, Pierre (dir. publ.). 2009. *La vue et la voix. Dans les arts, la littérature et la vie commune*. Montréal : VLB Éditeur, 368 p.
- Rondeleux, Louis-Jacques. 1977. *Trouver sa voix*. Paris : Le Seuil, 187 p.
- Tomatis, Alfred. 1977. *L'oreille et la vie*. Paris : Laffont, 317 p.
- . 1987. *L'oreille et la voix*. Paris : Laffont, 326 p.
- . 1991 [1963]. *L'oreille et le langage*. Paris : Le Seuil, 192 p.
- Weiss, William. 1996. *La voix mobile : méthode des mouvements minimaux et de la spatialisation*. Paris : Masson, 122 p.
- Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Le Seuil, 263 p.

3. Théorie du théâtre

- Artaud, Antonin. 1964. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 251 p.
- Banu, Georges, Pedro Kadivar et Serge Saada. 1993. « Claude Régy. Metteur en scène déraisonnable ». In *Alternatives théâtrales*, n° 43, avril, p. 1-45.
- Biet, Christian et Christophe Triau. 2006. *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris : Gallimard, 1050 p.
- Dort, Bernard. 1988. *La représentation émancipée*. Paris : Actes sud, 192 p.
- Ertel, Évelyne. 2009. « Approches de la représentation ». In *Théâtre d'aujourd'hui. L'ère de la mise en scène*, n° 10. Paris : CNDP, p. 56-64.
- Grotowski, Jerzy. 1971. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne : L'âge d'homme, 274 p.
- Lehmann, Hans-Thies. 1999. *Le théâtre post-dramatique*. Paris : L'Arche, 308 p.
- Maurin, Frédéric. 1998. *Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. Arles : Actes-Sud, 279 p.
- Penot-Lacassagne, Olivier (dir. publ.). 2005. *Artaud et les avant-gardes théâtrales*. Série Antonin Artaud, vol. 2. Paris-Caen : Lettres Modernes Minard, 192 p.
- Régy, Claude. 1991. *Espaces perdus*. Paris : Plon, 164 p.
- . 1999. *L'ordre des morts*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 122 p.
- . 2002. *L'état d'incertitude*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 157 p.
- . 2007. *Au-delà des larmes*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 141 p.
- Virmaux, Odette. 1975. *Le théâtre et son double – analyse critique*. Paris : Hatier, 79 p.
- et Alain Virmaux. 1980. *Artaud Vivant*. Paris : Oswald. 347 p.
- et Alain Virmaux. 1996. *Antonin Artaud*. Lyon : La Manufacture, 277 p.

4. Autres

- Barthes, Roland. 2007. *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes-études, 1974-1976*. Coll. « Traces écrites ». Paris : Seuil, 743 p.
- Dantzer, Robert. 2002. *Les émotions*. Coll. « Que sais-je ? ». Paris : PUF, 121 p.

Marzano, Michela (dir. publ.) 2007. *Dictionnaire du corps*. Paris : P.U.F., 1072 p.

Schneede, Uwe M. et Robert Petit. 1988. *Edvard Munch : les chefs-d'oeuvre de jeunesse*. Munich : Schirmer-Mosel, 103 p.

5. Documents audio-visuels

Aperghis, Georges. 2006. *Aperghis, tempête sous un crâne*. Réalisé par Catherine Maximoff et Patrice Nezan. DVD, 59 min. France : Les Films du présent, Idéale Audience et ARTE France.

Aperghis, Georges. 1994. *Conversations en miettes*. Extraits des répétitions suivis du spectacle. Réalisé par Jean-Baptiste Mathieu. DVD, 74 min.

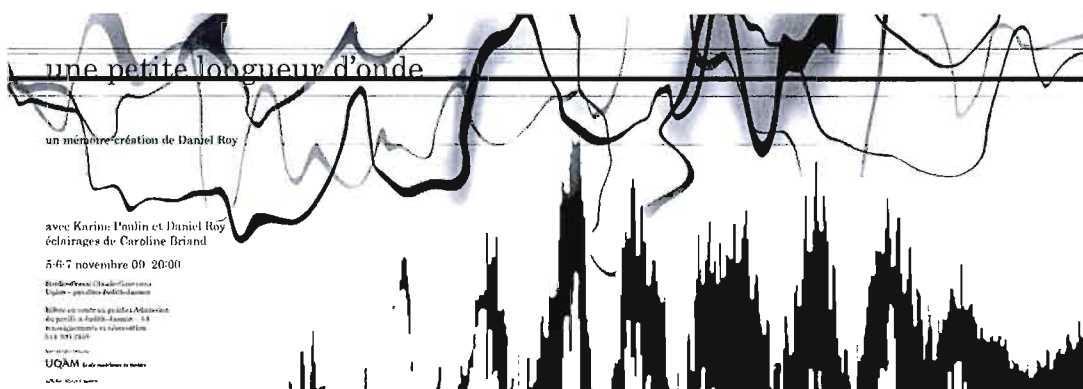
Artaud, Antonin. 1995 [1947]. *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, suivi de *Monsieur Van Gogh, vous délirez*. Créations radiophoniques, rééditées par René Farabet. 4 CD audio, 216 min. France: André Dimanche Éditeur.

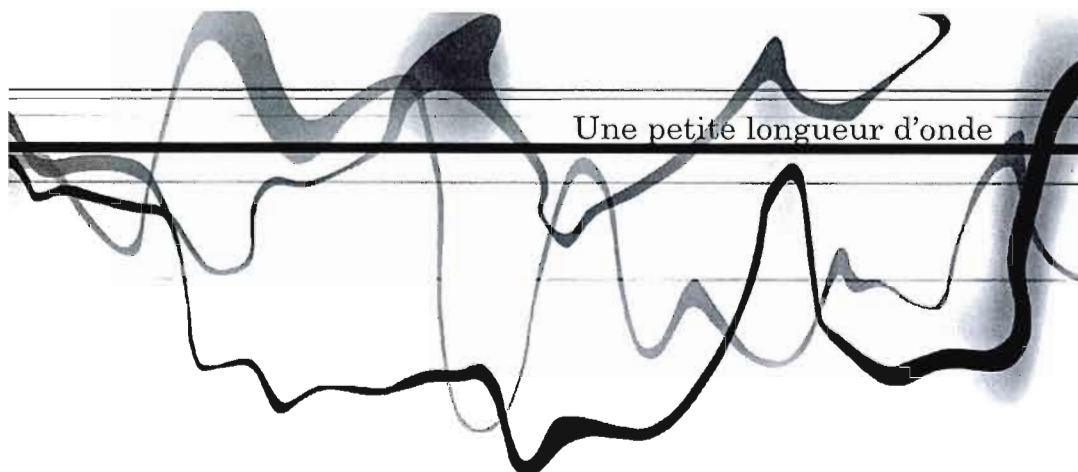
Hart, Roy. 1964. *The Theatre of Being: demonstration video of the Roy Hart Théâtre*. Réalisé par Roy Hart. DVD, 28min30sec.

Régy, Claude. 1997. *Claude Régy : Le passeur*. Réalisé par Élisabeth Cornel et Arnaud de Mezzamat. DVD, 92 min. France : Abacaris Film et La Sept ARTE

APPENDICE

AFFICHES, PROGRAMME ET DVD D'UNE PETITE LONGUEUR D'ONDE





CHALEUREUX REMERCIEMENTS

Un merci tout particulier à Karine Poulin, pour l'amitié, la complicité, et pour avoir accepté de se lancer dans ce projet très personnel, et ce, avec une grande implication, une générosité sans bornes, et un immense talent. Merci à Francine Alepin et à Jeanne Bovy, pour les commentaires éclairés et éclairants, ainsi que pour le soutien et l'encouragement. Merci à la "marveilleuse" Caroline Briand, pour l'enthousiasme, l'assurage et la qualité du travail, à Sarah-Lise Guay, pour l'efficacité et les nombreux coups de pouce, à Audrey-Anne, Mélanie et Léa, pour la patience et l'assurage. Merci à Steve Gassan, pour la touche visuelle qui adoucit et pour les réflexions toujours à propos, à Josée Montpetit, pour le secours de dernière minute et pour les détails qui font toute la différence, à Nathalie-France Fovet, pour les bons mots aux bons moments. Merci à Marie-Claude Lefebvre et à Marie-Christine Lorange, pour avoir si gentiment accepté de faire partie de mon jury. Merci à Joëlle Fôrd et à Frédéric Maurin, pour m'avoir aidé à écrire les lettres de ma vocation, lorsqu'elle en était à ses premiers balbutiements. Merci à Véronique Bordeau, Azzelle Fiset, Jean Gervais, Stijn Kwiecien et Anne Plamondon pour tous les judicieux conseils. Merci à mes amis, qui m'ont toujours encouragé dans ce travail, ainsi que tous ceux qui, de près ou de loin, ont participé à la réalisation de ce projet.

C'est toujours les voix qui restent au final, et c'est aussi toujours par elles que ça commence.

JEAN-JACQUES SCHUHL

L'aventure de la voix est à elle seule un théâtre.

HENRI MESCHONNIC

Une petite longueur d'onde

Concept et mise en scène: Daniel Roy

Recherche corporelle et vocale: Karine Poulin et Daniel Roy

Interprétation: Karine Poulin et Daniel Roy

Éclairage: Caroline Briand

Costumes et accessoires: Daniel Roy

Affiche: Steve Gassan

Direction de production: Sarah-Lise Guay

Technique: Lola Bret, Mélanie Chouinard et Audrey-Anne Cyr

Directrices de recherche: Francine Alepin et Jeanne Bovy

Jury: Francine Alepin, Jeanne Bovy, Marie-Claude Lefebvre et Marie-Christine Lorange

UQAM École supérieure de théâtre

Joëlle Fôrd: Direction de l'école

Martha Adam: Direction des programmes de deuxième cycle

Alain Fournier: Direction des programmes de premier cycle

Francine Alepin: Direction artistique

Une petite longueur d'onde se veut le récit vocal d'une journée dans la vie d'un couple. Une journée composée de moments simples, qui appartiennent à la routine du quotidien, ainsi que d'autres, plus intimes, inhabituels à cette routine, qui confèrent à cette journée une tonalité différente.

Pour raconter cette histoire, il n'y a pas de mots. Que des souffle, puis du timbre. Parfois très peu, pour forcer l'oreille à entendre. Parfois beaucoup, pour que la voix bouscule les sens. Et il y a du silence aussi. Pour que les sens résonnent, fassent leur chemin et atteignent une sensibilité.

À travers ce travail, nous n'avons pas cherché à tout dire, à tout expliquer. Si tel avait été notre désir, l'usage des mots nous aurait manqué. Nous avons plutôt eu envie d'utiliser la voix afin de mettre de l'avant tous ces moments où elle "parle" à notre lieu. Mais aussi, parce qu'elle offre de multiples possibilités, nous avons cherché à nous en servir comme métaphore, afin de stimuler l'imaginaire de celui qui écoute.

Ainsi, l'histoire que nous vous proposons prendra tout son sens dans l'écho que vous choisirez de lui faire.

Daniel Roy

